Histoire de la littérature française

Le Moyen Âge

Par Jean Charles Payen

GF Flammarion

Histoire de la littérature française

Jean Charles Payen, *Le Moyen Age.*
Enéa Balmas, Yves Giraud, De Villon à Ronsard (XVe-XVIe siècles).
Jacques Morel, *De Montaigne à Corneille (1572-1660).*
Max Milner, Claude Pichois, *De Chateaubriand à Baudelaire (1820-1869).*
Michel Décaudin, Daniel Leuwers, *De Zola à Guillaume Apollinaire (1869-1920).*
Germaine Brée, Édouard Morot-Sir, *Du Surréalisme à l'empire de la critique (1920 à nos jours).*

A paraître

Roger Zuber, Micheline Cuénin, *Le Classicisme (1660-1680).*
René Pomeau, Jean Ehrard, *De Fénelon à Voltaire (1680-1750).*
Michel Delon, Robert Mauzi, Sylvain Menant, *De l'Encyclopédie aux Méditations (1750-1820).*

HISTOIRE
DE LA LITTÉRATURE
FRANÇAISE

LE
MOYEN ÂGE

par Jean Charles PAYEN

Nouvelle édition révisée 1997

Bibliographie mise à jour
par Jean Dufournet

GF Flammarion

ISBN 2-08-070957-7

AVANT-PROPOS

Le livre qui suit est plus que la refonte d'un ouvrage antérieur. Depuis que le tome I de la *Littérature française* des Éditions Arthaud est paru, il s'est avéré que la date de 1300 ne représentait pas une coupure : d'où le souci que j'ai eu d'étudier l'évolution des lettres françaises au XIVe siècle, en tenant compte, sans m'en inspirer, de l'ouvrage de Daniel Poirion sur la fin du Moyen Age. La tâche exigeait une unité de main : deux regards divergents eussent déconcerté l'utilisateur de ce qui est d'abord un manuel ; j'accorde cependant à Daniel Poirion qu'il m'a fait réviser mes perspectives de 1970. La littérature n'est pas un miroir, mais une réalité d'abord esthétique et culturelle, donc déformante.

Ceci explique la faible part accordée ici au contexte historique, qui ne fait l'objet que de quatre courts chapitres, dont le premier est entièrement dévolu aux conditions de la création et de la diffusion des textes. J'insiste au contraire, dans un chapitre deux fois plus long que l'ensemble de ceux qui le précèdent, sur l'histoire des genres, qui me paraît essentielle. Que l'on me pardonne ce déséquilibre nécessaire, et les acrobaties d'une démarche qui va sans cesse des origines à 1430. La littérature doit de plus en plus s'appréhender par larges tranches chro-

nologiques. La véritable synthèse est celle qui fait fi des périodisations arbitraires.

La date de 1430, choisie comme terme à mon enquête, est néanmoins un tournant à plus d'un titre. A quelques années près, elle correspond à l'invention de l'imprimerie par Gutenberg (1436) et à la fin des épreuves traversées par la France après Azincourt (épopée de Jeanne d'Arc : 1429). Cette date correspond à l'essor du mystère, au renouveau de la poésie avec Charles d'Orléans, à l'apparition d'un nouvel art romanesque avec la naissance de la nouvelle en prose et du roman historique et biographique que va pratiquer Antoine de la Sale.

On sera peut-être dérouté quand on constatera que j'ai dissocié la vie de saint du conte dévot, parce que ce dernier, proche du fabliau, n'est que rarement hagiographique ; de même, j'ai séparé la littérature didactique et le sermon, parce que la première ne vise pas à la réforme religieuse de l'individu.

On aura deviné que le présent manuel ne respecte guère les conventions communes. Il ne fera jamais l'histoire des auteurs et des œuvres. Il ne retracera même pas l'histoire des idées et des doctrines : je renvoie sur ce point à la chronologie qui succède à mon exposé théorique ; je la veux plus détaillée que celle de la première édition. De même, on trouvera beaucoup de renseignements sur les poètes et prosateurs français et occitans du Moyen Age et sur les textes anonymes dans le dictionnaire qui achève mon travail : je l'ai voulu plus abondant que dans la première édition, même si j'y réduis la bibliographie aux titres les plus récents et les plus fondamentaux.

CHAPITRE I

GENÈSE DE LA LITTÉRATURE VERNACULAIRE

A de rares exceptions près (*Séquence de sainte Eulalie*, *Vie de saint Alexis*, *Vie de saint Léger*, et peut-être *Chanson de Roland*), les plus anciennes œuvres en langue romane que nous ayons conservées datent du début du XII[e] siècle. Cela ne veut pas dire que la littérature vernaculaire soit inexistante avant 1100. Très certainement, il circulait déjà des contes, des récits hagiographiques, des chansons, voire des épopées dont le texte s'est perdu. Avant d'être fixée par l'écriture, la culture en langue vulgaire a dû s'acquérir un statut.

Elle était dépréciée par les moines et les clercs, qui ne voyaient en elle qu'un ensemble de fables et de balivernes : *fabulae, nugae* sont les termes qui désignent dans le latin des lettrés les chants et les fictions qui s'adressent aux auditoires profanes ; ceux qui les diffusent sont qualifiés d'*histriones*, appellation tout aussi péjorative que celle de *joculatores* ou jongleurs : on les présente comme des marginaux sans moralité, on dénonce le mensonge et la frivolité de leurs élucubrations. Les *scriptores* qui méritent la considération des *honesti*, des gens de bien, sont ceux qui pratiquent la langue de l'école et qui commentent l'Écriture sainte ou rédigent des chroniques : là sont

le savoir et la vérité, privilège de « clergie ». Ailleurs, prévalent la chimère et le rire impur.

L'Église détient le pouvoir sur les lettres et les arts. Le XIe siècle est marqué par l'essor du monachisme. L'architecture et la sculpture sont au service des moines. La musique se consacre à la liturgie. Mais les écoles monastiques sont désormais concurrencées par les écoles cathédrales : premier syndrome d'un essor urbain dont les conséquences culturelles seront incalculables...

La civilisation de l'Occident est en effet engagée dans un processus de mutation. La féodalité s'organise hiérarchiquement et cesse peu à peu d'apparaître comme un éparpillement anarchique ; le commerce permet le développement des villes qui conquièrent leur charte communale ; et les clercs eux-mêmes sont de plus en plus sensibles au prestige des œuvres antiques qu'ils redécouvrent, en même temps qu'ils aspirent à une religion moins ascétique et plus humaine. Tout est donc prêt pour la naissance d'une culture profane.

L'aristocratie exerce une puissance politique de plus en plus indépendante par rapport à l'autorité spirituelle, mais elle ne dispose pas encore de sa littérature : c'est en latin que Guillaume de Poitiers écrit ses *Gesta Guillelmi* en prose à la gloire du Conquérant et que Gui d'Amiens compose son poème sur Hastings. C'est en latin que Raoul de Caen rédige au début du XIIe siècle sa chronique de Tancrède. La noblesse ne voit pas ses besoins culturels comblés : elle ressent le besoin d'une poésie qui exalterait ses valeurs. Ou plutôt, elle souffre du mépris où sont tenus les genres : chanson de geste, poésie amoureuse ou plaisante, qui la divertissent et qui expriment son art de vivre. Elle accueille volontiers les jongleurs, même s'ils viennent de loin, comme ce Bréri qui a quitté le pays de Galles pour révéler à la cour de Poitiers l'histoire légendaire des rois de Bretagne. Poitiers où règne vers 1100

Guillaume IX qui chante le plaisir et l'amour en langage occitan et qui contribue à instaurer la lyrique troubadouresque. C'est ainsi que naît l'idéologie courtoise, pour la gloire de la chevalerie.

Autour du prince, évoluent vassaux, dames et petits chevaliers. Il faut flatter leur goût de l'aventure, et leur ouvrir le chemin du rêve : aux *bachelers* condamnés à une existence pauvre, l'épopée et le roman offrent l'utopie du dénouement heureux qui confère au baron la récompense d'un mariage par lequel il acquiert un domaine. Et le grand chant courtois prend en charge leurs revendications tacites : ils servent la *dompna* pour qu'elle les pousse en avant, et le salaire ou *guerredon* qu'ils attendent d'elle est métaphorique d'un autre *guerredon*, celui des services rendus au seigneur. Les poètes en roman dédient leurs ouvrages à de puissants protecteurs, mais ils visent un autre auditoire : celui des vavasseurs, celui des *juvenes* condamnés au célibat faute de ressources. C'est dans les salles d'armes des châteaux que jongleurs et ménestrels trouvent leur meilleure audience : les premiers sont des baladins itinérants ; les seconds sont attachés à un grand dont ils réjouissent la cour.

La bourgeoisie urbaine à son tour veut avoir ses poètes, qui seront pris en charge, à Arras, par le mécénat collectif de la confrérie des jongleurs et des bourgeois de la ville. Les modèles sont d'abord ceux de la culture chevaleresque. Mais bientôt se constitue une littérature citadine spécifique, de caractère réaliste et satirique, en même temps que se développe le théâtre.

Quant au monde des clercs, c'est en latin qu'il exprime longtemps sa contestation sourde ou avouée, dans la poésie parodique du goliardisme. Mais beaucoup de lettrés, dès le XIIe siècle, ont adopté la langue française pour s'adonner à la rédaction d'œuvres édifiantes, quand ils n'écrivent pas des romans profanes ! En fait, c'est toute la

littérature médiévale qui est littérature de clercs, à l'exception du grand chant courtois, dont les poètes appartiennent à la chevalerie et quelquefois à la bourgeoisie. Et la clergie confère aux textes une connotation humaniste : elle se réfère volontiers aux maîtres antiques (Ovide et Virgile surtout) et recourt occasionnellement à une rhétorique d'école avec laquelle pourtant la littérature romane prend ses distances ; en effet, rarement déclamatoire et souvent ironique, elle utilise les figures en s'en jouant, avec la grâce du sourire, comme on le voit chez Chrétien de Troyes.

Dans ce panorama, il est un absent qui pèse lourd : le petit peuple des campagnes, exclu du renouveau culturel en cours. Et pourtant, le monde paysan n'est pas étranger à l'essor littéraire qui se fait jour. Le seigneur côtoie ses métayers et les artisans à son service. Peut-être participe-t-il à leurs veillées. Troubadours du Midi et trouvères du Nord aiment à s'inspirer de la chanson rustique dont ils adoptent les rythmes allègres et les refrains repris en chœur. Et les motifs de contes immémoriaux s'introduisent dans le lai, le fabliau et le roman, qui s'enracinent ainsi dans un terroir. En face d'une culture latine anachronique et transplantée, les auteurs vernaculaires ont confusément conscience d'apporter un art d'écrire autochtone, plus conforme aux traditions indigènes, voire au « génie » français.

Transmission orale et culture écrite

Écriture et *letreüre* sont à l'origine privilèges de clercs. Certes, la haute noblesse peut avoir accès à un savoir qui n'est pas négligeable : les ducs d'Aquitaine avaient été initiés à saint Augustin ; d'autre part, la bourgeoisie a très vite ressenti le besoin d'une instruction minimale : on exagère le poids de l'anal-

phabétisme au Moyen Age. Mais les clercs connaissent mieux que les laïcs la façon de rédiger une lettre, une charte, un contrat. Ils déchiffrent avec aisance la graphie des scribes et les abréviations qui embarrassent encore de nos jours le paléographe.

Les documents officiels sont rédigés pour la plupart en latin. Ce latin n'est pas, même pour les profanes, une langue étrangère, puisque c'est celle de la liturgie ; mais dès le concile de Tours, en 813, où l'on impose que les sermons soient prononcés dans le dialecte local, il est manifeste que la communauté des fidèles n'est plus capable de suivre dans le détail la totalité de l'office. L'enseignement des sciences, *a fortiori*, exige qu'on soit bon latiniste. Il commence par le *trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique) et se poursuit par le *quadrivium* (arithmétique, géométrie, astronomie et musique). Or, la grammaire est celle de Donat et la rhétorique celle de Cicéron. La *lectio* ou lecture commentée procède à partir de la Vulgate : elle recherche les sens symboliques en dégageant les concordances entre les deux Testaments ou en interprétant le texte dans un sens mystique. Le message textuel se saisit donc à la lettre (*littera*), puis allégoriquement, parfois sur le plan moral (*sententia*) et spirituel (*sensus*), plus souvent comme une révélation prophétique (tropologie) susceptible d'inspirer la démarche individuelle de la conscience en quête de Dieu (anagogie). C'est ainsi que le passage de la mer Rouge par les Hébreux n'est pas seulement un épisode historique, mais la figure de l'alliance renouvelée entre le Père et le peuple élu, en même temps qu'il signifie le passage rédempteur de la créature par l'eau du baptême ou des larmes pénitentes.

L'univers médiéval est profondément marqué par ce symbolisme. L'exégèse biblique, depuis Origène, cherche moins à éclairer le contexte historique des livres saints que les significations diverses de leurs versets. Ces significations s'appréhendent par une

méditation ou *ruminatio*, et elles échappent à l'esprit de système : chaque phrase de l'Écriture implique ses gloses autonomes. Il existe des manuels pour aider le novice : *Liber scintillarum* qui groupe les références, recueils de commentaires tels que la *Glosa ordinaria*, de Walafried Strabo (IXe siècle).

Sous cette herméneutique, une théologie de la transcendance. Le visible est d'ordre accidentel ; ce qui compte, c'est l'essence, et le permanent. Les moines du Moyen Age sont marqués par un platonisme diffus, selon lequel la réalité reflète la substance. Cette optique va se perpétuer dans les œuvres scientifiques telles que les bestiaires et les lapidaires (le goupil est une *figura diaboli*, les chiens qui poursuivent le gibier sont les images des démons qui harcèlent leurs proies...). Entre le microcosme (l'individu) et le macrocosme (l'univers) existe tout un faisceau de correspondances, et les quatre humeurs (sang, lymphe, bile et bile noire) ont leurs équivalents élémentaires (le feu, l'air, l'eau et la terre). L'art roman, foncièrement monastique, illustre cette sémiotique du symbole, qui participe d'une pensée magique : nommer une chose est avoir prise sur elle ; l'universel ou concept est mode de la connaissance ; le nom n'est pas un simple *flatus vocis* (ensemble de phonèmes), puisqu'il donne accès à l'être et que la parole est d'abord le verbe, qui met en ordre la création...

Mais la cosmologie du monachisme est ébranlée par la redécouverte de l'individuel. Au début du XIIe siècle, moralistes et théologiens élaborent de nouvelles doctrines qui insistent, en matière de pénitence, sur l'intention plus que sur la faute elle-même, et c'est le moment où l'on passe d'une *shame culture*, où la sanction majeure est l'exclusion de la communauté, à une *guilt culture* qui souligne la nécessité d'une parfaite contrition. A la même époque, l'Église se refuse à invalider les mariages clandestins, parce qu'ils sont fondés sur la *dilectio* ou

tendresse réciproque. Ce qui se met en place est une éthique de l'intériorité dont l'évêque Yves de Chartres, l'écolâtre Pierre Abélard et les penseurs de l'école de Saint-Victor sont les apologistes et les hérauts. Simultanément apparaît une critique de la tradition et de l'autorité à travers le *Traité des reliques* de Guibert de Nogent, tandis qu'Abélard, dans son *Sic et Non*, en s'interrogeant sur la façon de résoudre les contradictions que l'on rencontre dans la Bible ou chez les classiques, pose les jalons d'une approche scientifique des textes et de l'histoire. On revient donc à l'expérience et à l'analyse objective. Platon cède le pas à Aristote, qui est le philosophe du concret. En face du « réalisme » de l'Idée, prend forme le « nominalisme », qui démontre l'arbitraire du langage. Tout ceci permet l'essor des sciences, illustré au XIIIe siècle par les progrès de l'optique (théorie de l'arc-en-ciel des franciscains anglais dont le plus célèbre, Roger Bacon, invente le terme de *scientia experimentalis*).

Le savoir n'est plus confiné dans les monastères. Les grands foyers de la vie intellectuelle sont Poitiers, Laon, Chartres et Paris. Au début du XIIIe siècle s'organisent les universités, avec leurs facultés (des arts, c'est-à-dire des lettres et des sciences ; de droit, de médecine et de théologie) et leur système d'examens (licence, maîtrise, doctorat ; soutenances de thèses et débats sur des sujets divers ou *quodlibeti*). L'omniprésence du latin favorise la circulation des doctrines, mais aussi celle des étudiants et des maîtres : l'Allemand Albert le Grand, l'Italien Thomas d'Aquin enseignent à Paris, et leurs élèves, venus de tout l'Occident chrétien, se regroupent par « nations » (il y en a quatre) dans des collèges distincts — mais il faut entendre par « collège » le lieu de leur résidence et non celui où ils suivent les cours.

C'est ainsi que se diffuse la culture savante, dans un milieu clos. Mais elle se transmet aussi par osmose

dans une population plus vaste. Elle est véhiculée par le sermon, ou par la direction de conscience. Elle passe par la littérature religieuse et morale en langue vulgaire : elle imprègne les prologues, les épilogues et les interventions d'auteur. Il n'y a pas, au Moyen Age, de coupure absolue entre science cléricale et culture profane.

Car les clercs les plus savants ont beau déprécier les fables des jongleurs, ils ne sauraient les abolir. Et puis, le folklore est une mine de motifs édifiants, ceux de l'hagiographie, ceux des *exempla* que l'on rassemble en recueils à l'usage des prédicateurs. D'où un échange constant, à double sens, entre le *clericus* et le *joculator.*

La reconnaissance par les *literati* d'une culture vernaculaire a commencé plus tôt que l'on ne croit : lorsqu'un scribe attaché au monastère de Saint-Amand près de Valenciennes a consenti à copier entre deux textes latins une vie en vers romans de sainte Eulalie.

Le discrédit dont la culture officielle accablait les jongleurs épargnait ceux qui diffusaient des contes hagiographiques, et ce n'est pas un hasard si les plus anciennes œuvres françaises conservées sont, outre la *Séquence de sainte Eulalie*, une *Vie de saint Léger* et une *Vie de saint Alexis.* De même, en ancien occitan, subsiste une *Chanson de sainte Foi* qui glorifie à son tour le *contemptus mundi.* Ces poèmes sont antérieurs aux plus anciennes chansons de geste conservées, ce qui ne veut pas dire que l'épopée dérive de la vie de saint, mais seulement que son accès au manuscrit est plus tardif, parce qu'elle semble moins édifiante que la narration de renoncements exemplaires.

Les clercs lettrés proclament pourtant leur indulgence pour ce genre qui, comme la vie de saint, échappe à la frivolité de la *fabula.* Il est bon de raconter au peuple les *gesta principum,* les actions éclatantes des grands, surtout lorsqu'ils se sont

illustrés au service de la Chrétienté. La popularité de ces récits est attestée par divers documents (fragment de La Haye, *Nota emilianense*) qui nomment les compagnons de Charlemagne et attestent l'existence d'une tradition épique très vivante depuis l'an mil. Des épopées latines (sur le siège de Paris par les Normands, sur le chef germanique Waltharius) semblent inspirées par une littérature vernaculaire qui s'y combine avec l'inspiration virgilienne ; et les chroniqueurs de Hastings, Guillaume de Poitiers excepté, s'accordent à dire qu'un jongleur-chevalier nommé Taillefer a récité *La Chanson de Roland* aux guerriers normands qui se préparaient au combat. Mais le manuscrit d'Oxford qui nous livre le *Roland* de Turold n'est pas antérieur au XIIe siècle, et ce poème très construit procède d'un grand écrivain, en même temps qu'on y décèle les strates d'états antérieurs : de poète en poète, l'épopée médiévale a évolué par « mutations brusques » (P. Le Gentil). Poésie vivante, qui change de visage à chaque génération : le processus ne s'interrompt pas jusqu'à la fin du Moyen Age, et les versions tardives du *Roland* sont autant de réfections radicales qui, par le passage de l'assonance à la rime, et surtout par la substitution d'une structure uniquement narrative à la structure primitive qui est répétitive et lyrique, dénaturent l'inspiration première et transforment en roman d'aventure ce qui était célébration et cérémonial.

Car, dans le *Roland* d'Oxford, il arrive que l'action s'arrête, et que le poète, dans plusieurs laisses successives, relate avec quelques variations un événement unique sur lequel il fixe la méditation de l'assistance. Dès le milieu du XIIe siècle, ce procédé en déclin devient l'objet de jeux ironiques et dérisoires. En fait, la chanson de geste est de moins en moins soumise à ses règles premières qui faisaient d'elle un genre hiératique avec sa déclamation modulée. A la psalmodie se substitue probablement une récitation pure et simple, voire la lecture en cercles

restreints. C'est qu'en même temps le public s'élargit et se raffine à la fois. Le poème se déguste à la veillée dans les chambres des donjons, mais il prend aussi son essor dans la ville et s'écoute sur les places, autour d'un jongleur qui le colporte et qui « fait la manche » avant ou après sa performance. C'est du moins ce que laisse entendre le *Dit de la maille* (XIIIe siècle), qui se veut un appel à la générosité de l'assistance avant que le récitant n'entreprenne de « dire » un de ses textes.

Les publics et les œuvres

La littérature médiévale s'adresse à plusieurs publics. Plus exactement, la différence entre les genres semble d'abord correspondre à une différence entre les publics. La chanson de geste est sans doute originellement destinée à une audience chevaleresque qui apprécie les descriptions de bataille, les exploits énormes (comme de couper en deux d'un seul coup d'épée et l'adversaire et son cheval) et le dénouement utopique de mainte chanson, qui s'achève sur la conversion des Sarrasins et la conquête d'un royaume lointain où les *bachelers* pourront s'établir. Ce sont ces mêmes chevaliers qui se réjouissent après boire à l'écoute de fabliaux ou de « branches » qui narrent les fourberies de Renart le goupil. Plus subtil, le grand chant courtois s'adresse aussi à une audience féminine que ne rebutent pas non plus les détours psychologiques des romans antiques et arthuriens. Mais la chevalerie n'est pas exclue de cet auditoire, et Chrétien de Troyes, puis Jean Renart vantent la loyauté des vavasseurs. Est-ce au même moment (fin du XIIe et début du XIIIe siècle), ou plus tôt, que la bourgeoisie urbaine commence à s'intéresser à son tour aux poètes ? A Arras, existe dès avant 1200 la confrérie des jongleurs et

bourgeois ou Confrérie de la Sainte-Chandelle (celle que la Vierge avait donnée à deux jongleurs lors d'une épidémie du mal des ardents) : cette confrérie subventionne Jean Bodel, qui rédige des fabliaux, des pastourelles, une chanson de geste (*La Chanson des Saisnes)*, une pièce de théâtre (le *Jeu de saint Nicolas*, v. 1200) et d'admirables *Congés* où, devenu lépreux, il dit adieu à ses amis et protecteurs. A partir de cette époque, la ville s'approprie les genres satiriques. Elle cultive le jeu dramatique, que le nombre des spectateurs transforme en opération rentable, et qui satisfait son goût du visuel et du concret. Car la culture urbaine apporte à la civilisation médiévale une vision des choses réaliste et pratique. Au XIII[e] siècle, la poésie et le roman n'hésitent plus à parler d'argent. Faut-il en déduire que les genres aristocratiques se sont embourgeoisés ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une évolution vers moins de cloisonnements, à la suite de plus nombreux échanges entre catégories sociales ? Le répertoire des jongleurs s'étend, dès la fin du XII[e] siècle, de la vie de saint aux contes les plus profanes, en passant par l'épopée et le lai arthurien, comme si tout était devenu bon pour tous les auditoires.

Cette évolution ne va pas sans crises. Le poète a souvent besoin d'être pris en charge par des protecteurs. Il peut écrire sur commande, comme Chrétien de Troyes composant *Le Chevalier de la Charrette* pour Marie de Champagne. Il peut aussi dédier son œuvre à un grand seigneur : le même Chrétien voue son *Conte du Graal* à la gloire de Philippe d'Alsace, comte de Flandre ; vers 1200, Jean Renart dédicace son *Guillaume de Dole* au futur évêque de Beauvais, Milon de Nanteuil. Autre solution : le mécénat urbain et collectif, comme à Arras. Mais vient le moment où l'aristocratie hésite à subventionner la littérature : vers 1250, l'auteur du *Couronnement de Renart* se lamente sur la mort de Gui de Dampierre, qui sonne le glas de l'antique largesse. En même

temps, la frange la plus riche de la bourgeoisie, qui se réserve le pouvoir municipal, prononce des exclusives, et l'Arrageois Adam de la Halle traverse une période difficile dont son *Congé* et son *Jeu de la Feuillée* se font les échos. Rutebeuf, qui a pris position contre Louis IX et contre les ordres mendiants lors d'une querelle concernant l'Université en 1256, est pendant plusieurs années tenu en quarantaine et proclame sa gêne dans ses poèmes de la pauvreté. La poésie ne redevient payante que du jour où le poète entre au service du prince et consent à devenir un de ses domestiques : c'est peut-être ce qui se produit pour Adam de la Halle lorsqu'il suit en Italie le comte Robert d'Artois ; ce sera le sort des poètes à la fin du Moyen Age et jusqu'au XVIIIe siècle. Les cours auront leurs écrivains officiels comme elles auront leurs peintres et leurs maîtres de chapelle, qui sont des compositeurs à gage. Prostitution des muses au despotisme esthétisant !

Le clerc et le jongleur : au début de l'âge roman, le premier méprise le second. Puis vient le temps où le clerc accepte d'écrire en langue vernaculaire et de mettre sa science au service du pouvoir laïc pour en chanter la gloire profane. Je dis chanter par métaphore. Le XIVe siècle, âge des catastrophes, est aussi celui où la poésie largue la musique, et Guillaume de Machaut est, hélas ! le dernier des grands poètes chansonniers qui composaient en même temps le poème et sa mélodie. Ensuite viendront d'autres ruptures : entre la culture savante et ses racines folkloriques, entre le théâtre et la vie.

La diffusion manuscrite

Au début était le jongleur... Plus exactement, au début était le poète, qui mit son œuvre en texte. Les plus belles chansons de geste et les plus beaux

romans manifestent un souci de composition formelle incompatible avec toute espèce d'improvisation. Ce qui cependant est possible, c'est que jongleurs et ménestrels aient mémorisé un répertoire considérable. Certains s'aidaient-ils de manuscrits portatifs ou « manuscrits de jongleur » ? Quel était d'autre part le matériel des « clercs lisants » qui égayaient les veillées seigneuriales ? En un mot, quelle a pu être l'histoire des textes avant leur mise en livre ?

Car ne nous leurrons pas : les auteurs médiévaux ne nous sont généralement parvenus qu'à travers des transcriptions tardives. Entre la rédaction du poème et la copie la plus ancienne que nous en ayons gardé, s'est souvent écoulé plus d'un demi-siècle. Entre temps, l'oubli a fait son travail, ou une sélection s'est opérée, qui a pour conséquence, entre autres, que les « chansonniers » qui ont recueilli les chansons des troubadours et des trouvères sont des manuscrits anthologiques, et que beaucoup de pièces, surtout celles du XIIe siècle, se sont perdues. Les autres, celles que nous pouvons admirer, se présentent de façon différente d'une version à l'autre : l'ordre des strophes, en particulier, est rarement certain. Tout se passe, à la limite, comme si chaque scribe s'arrogeait la liberté de recomposer la chanson.

Recopier est souvent, au Moyen Age, remanier par additions, interpolations ou suppressions. Ce qui est vrai de la poésie lyrique l'est aussi de l'épopée et du roman. *A fortiori* quand ce roman est en prose et que le scribe n'a plus à tenir compte des vers et des rimes. D'où l'extrême complexité de certaines traditions manuscrites, où l'enchevêtrement des versions rend difficile l'édition des œuvres : c'est le cas du *Lancelot en prose* et du *Tristan en prose*, sans cesse réélaborés au cours des XIIIe et XIVe siècles.

La filiation des manuscrits est perturbée par la contamination : dans un *scriptorium* pouvaient exister plusieurs exemplaires du texte à reproduire, et au modèle que suit le copiste viennent s'ajouter des

versions de référence dont dispose le clerc qui dirige l'atelier. Chaque transcription est presque une nouvelle facture, et il n'est point de règles qui permettent de remonter à l'archétype : les éditeurs actuels ont renoncé aux illusions de leurs prédécesseurs, qui croyaient y parvenir en invoquant l'unanimité des autres manuscrits contre la leçon isolée ; la meilleure méthode d'édition est en définitive celle de Joseph Bédier : elle consiste à choisir une version et à s'y tenir, quitte à corriger quelques bévues du scribe ; au moins est-on sûr de publier un état du texte qui a effectivement circulé au Moyen Age.

Le philologue est confronté à d'autres difficultés, celles de la langue et de la syntaxe : il est facile de faire disparaître un hapax, un mot qui ne figure nulle part ailleurs, et que l'on confond aisément avec une bourde de copiste ! Les remanieurs médiévaux eux-mêmes n'hésitaient guère à rajeunir le texte ; ils transformaient ce qu'ils comprenaient mal ; ils réécrivaient l'ouvrage dans un dialecte différent ; certains même se voulaient puristes, et les versions tardives du cycle de Guillaume d'Orange respectent scrupuleusement une déclinaison des noms et des adjectifs que les plus anciennes copies ne maintiennent que par archaïsme !

Un aspect positif dans cet embrouillamini : la littérature est une réalité d'autant plus vivante que la création ne s'achève pas avec la finition de l'original ; elle se poursuit de réfection en réfection, et l'œuvre ne cesse de bourgeonner. Les grands romans antiques sont parus entre 1150 et 1170, mais ils se renouvellent continuellement jusqu'à la fin du Moyen Age : il n'y a pas un *Enéas*, mais trois ou quatre ; les épisodes majeurs sont respectés jusque dans le détail, mais très différente est la part dévolue à la description ou à l'analyse psychologique, et comme l'attitude des copistes n'est jamais tout à fait la même à l'égard des mythes païens, l'acte du remanieur finit par revêtir une certaine dimension

idéologique. A l'époque de Saint Louis, les *scriptoria* ont occulté, à la fin du *Roman de Thèbes*, le défi lancé aux dieux par le démesuré Capaneüs : même proféré par un païen, un blasphème reste un blasphème, et il arrive que, consciemment ou non, le copiste exerce un pouvoir de censure...

Il est des œuvres qui gênent, et que l'on ne recopie pas sans scrupules. C'est ainsi qu'a dû disparaître le *Tristan* de La Chèvre, et les autres *Tristan* en vers, de Béroul et de Thomas, ne nous sont parvenus que fort délabrés, moins à cause de la concurrence exercée par le *Tristan en prose* (le *Lancelot en prose* n'a pas éliminé *Le Chevalier de la Charrette*) que parce que ces poèmes apparaissaient subversifs, en faisant l'apologie d'un amour qui affaiblit le pouvoir (ce qui n'est plus le cas dans le *Tristan en prose*) et en justifiant le mensonge auquel les amants sont à tout instant condamnés.

Ce n'est sans doute pas un hasard si d'autres œuvres corrosives, comme *Aucassin et Nicolette*, ou *Joufroi de Poitiers* (roman d'un Casanova médiéval) ou *Trubert*, dont le héros, un anti-Perceval sorti de sa forêt, parvient à saper la hiérarchie sociale et se moque même de l'Incarnation, ne nous ont été transmises que par un manuscrit unique, lacunaire en ce qui concerne *Joufroi* et *Trubert* dont manquent les derniers folios. La pauvreté d'une tradition manuscrite ne signifie pas qu'une œuvre ait eu peu de succès ; elle indique peut-être au contraire qu'elle avait obtenu une audience inquiétante. Mais inversement, l'abondance des versions indique toujours une large diffusion. Et sur ce point, une constatation paradoxale et instructive : les deux livres les plus lus du Moyen Age semblent avoir été le *De miseriis humanae conditionis* du futur pape Innocent III et *Le Roman de la Rose*, dont les allégories profanes ont attiré un public aussi nombreux que le manuel par excellence du *contemptus mundi ;* ainsi se manifeste

la dualité de l'Occident médiéval, sollicité à la fois par l'ascèse et par le goût du charnel...

Il est vrai que *Le Roman de la Rose* est lui aussi une sorte de manuel qui exprime une parole d'autorité. Ici, peu de variantes d'un manuscrit à l'autre, parce que le poème s'apprend par cœur dans de vastes milieux. Il est des discours auxquels on n'a pas le droit de toucher, et la liberté du scribe s'arrête lorsque l'unanimité des lecteurs fige définitivement l'écriture. La vie posthume de l'œuvre prend alors un autre visage : celui des imitations successives, celui des gloses, voire celui des débats littéraires comme la querelle qui agite l'intelligentsia au début du XV[e] siècle, sur l'immoralité ou au contraire sur les mérites culturels de Jean de Meung. Que l'on ne voie point dans ces disputes de simples passes d'armes rhétoriques : la littérature est encore, en ce temps-là, une affaire sérieuse ! On croit que les lettres peuvent changer les mœurs, et la notion d'*auctoritas* n'est pas prise à la légère...

CHAPITRE II

L'ESPACE MÉDIÉVAL OU L'OCCIDENT INVESTI

JÉRUSALEM est à l'époque romane le centre du monde. Les plus anciennes cartes géographiques sont très révélatrices. La terre est carrée : à l'ouest, l'Océan, où la Cornouaille britannique rejoint presque la Galice espagnole ; au sud, l'Afrique ; au nord, la fabuleuse Thulé, et en Orient, au-delà du paradis terrestre situé au pied du Caucase, d'étranges royaumes où s'est aventuré Alexandre : c'est là que vivent des peuples monstrueux avec des oreilles énormes, et aussi les Pygmées qui chevauchent des grues, et les gens de Gog et Magog, qui se convertiront à la fin des temps. L'Asie a connu la révélation : saint Thomas est allé évangéliser l'Inde ; il y a des chrétiens quelque part au-delà de la Perse, que gouverne le mystérieux prêtre Jean, auquel Saint Louis envoie des messagers, et qui lui répond, puisque circule au milieu du XIIIe siècle, entre autres « mappemondes » pleines de phantasmes, une *Lettre du prêtre Jean* qui décrit les Tropiques d'après Pline et Pomponius Mela. Lorsqu'un clerc ou un moine représente l'univers, sa topographie est de moins en moins précise : au fur et à mesure qu'il s'éloigne de son espace, vite commencent l'inconnu et la légende.

Il est pourtant des itinéraires sur lesquels ils sont informés : ce sont les voies de pèlerinage, vers

Compostelle, vers Rome, vers la Palestine. Des guides existent, comme l'*Iter sancti Jacobi*, traduit en ancien français dès le XIIe siècle. Les pèlerins sont nombreux à prendre la route, par pénitence, pour accomplir un vœu, ou par simple souci de se dépayser. A l'étape, ils sont hébergés dans des monastères ou dans des églises. En principe, leur personne est sacrée : nul n'a le droit de leur faire du mal. Il n'en reste pas moins qu'un pèlerinage est une entreprise pénible et hasardeuse, en même temps qu'une source de revenus pour les gens des pays que traversent les voyageurs.

Circulent aussi les marchands, favorisés par l'ordre relatif qui s'instaure. Ils se rendent aux grandes foires annuelles, du Lendit dans la plaine Saint-Denis, ou de Champagne, à Lagny, Troyes ou Provins. Ils négocient les draps de Flandre et les épices venues d'Indonésie par l'intermédiaire des marins arabes, ou les fourrures que l'on achemine de Russie par Cracovie et la plaine hongroise. Certains ont bourlingué : Guillaume d'Orange, pénétrant dans Nîmes avec son charroi où se cachent les barons francs, prétend être un négociant qui est allé jusqu'en Syrie. Dans les ports méditerranéens, les commerçants sont très tôt regroupés en « nations », comme le seront à partir du XIIIe siècle les étudiants dans les villes universitaires.

On navigue : essor de la Hanse, le long de la Baltique et de la mer du Nord ; prospérité de Gênes et surtout de Venise, qui sont les portes du Levant, et qui trafiquent sur le poivre, la soie et les esclaves. En conséquence, l'or et l'argent, rares en Occident jusqu'au XIIe siècle, réapparaissent avec l'afflux du *besant* de Constantinople.

Au XIIIe siècle, certains ateliers, à Venise et même en France, se mettent à frapper de la monnaie d'or. La Chrétienté découvre une richesse dont elle n'aurait pas rêvé autour de l'an mil.

Car l'Europe de l'Ouest est pauvre en métal

précieux, et c'est en terre d'Islam, ou dans l'Empire byzantin, que s'accumulent ces trésors dont Jean Bodel, dans son *Jeu de saint Nicolas* (*ca* 1200) fait miroiter le mirage aux spectateurs d'Arras. Même à cette date tardive, l'Orient demeure la contrée où les émirs peuvent apporter à leur souverain des chars de pierres précieuses dès qu'il faut faire face à un effort de guerre : imaginaire fastueux au service d'une croisade (celle de 1204) qui sera une monstrueuse rapine, mais c'est Constantinople, et non le Sarrasin, qui en fera les frais.

L'histoire est le lieu permanent d'un conflit entre l'Est et l'Ouest où les rapports de force jouent tantôt pour et tantôt contre l'Occident. Vers l'an mil, la Chrétienté romaine, repliée sur elle-même, se sent investie ; elle ne bénéficie pas encore de cette avance technologique qui va lui permettre de prendre sa revanche ; et les géographes arabes qui visitent l'Europe insistent sur la crasse des gens qu'ils ont rencontrés. Un siècle après, l'équilibre est rompu : les Chrétiens sont devenus des envahisseurs. Saladin peut bien reconquérir Jérusalem et les Mongols chevaucher jusqu'à Budapest, les Occidentaux ont repris goût à l'expansionnisme, et leur énergie conquérante se déploie dans toutes les directions, pour la gloire de Dieu et pour le profit du négoce...

L'adversaire

L'ennemi est d'abord l'homme de religion différente. Dans la littérature médiévale, c'est le païen ou Sarrasin. On assimile dans un même ensemble tous les peuples qui refusent la foi chrétienne, et on leur prête l'impiété suprême : celle de cultiver sans scrupule la *gloutenie* qui, plus qu'un gâchis de nourriture, est une idolâtrie du charnel. Le *gloz* a refusé la révélation chrétienne ; il a rejeté la « nouvelle loi »

et maintenu, comme les Juifs, l'« ancienne loi » pourtant condamnée par saint Paul. Il est damné d'avance, au même titre que le « bougre », que l'hérétique, et le soir des combats, s'il faut en croire la chanson de geste, alors que les anges sont venus recueillir l'âme des martyrs morts pour la foi, les diables rôdent sur le terrain pour n'oublier aucun « félon *renoié* » (renégat) de la *pute gent averse*. Seuls seront sauvés ceux qui auront eu l'heur de se convertir.

Ces païens sont divers : Saxons dans *La Chanson des Saisnes,* Normands dans *Gormont et Isembart,* peuples autochtones de ce qui sera la Grande-Bretagne dans le *Perlesvaus* ou dans *L'Estoire del Saint-Graal*. Plus évidemment l'Islam, antagoniste par excellence dès *La Chanson de Roland*.

La société païenne est le négatif de la société chrétienne : mêmes institutions féodales, même armement, structures religieuses paradoxalement comparables. Les païens adorent une trinité inverse associant à Mahomet deux autres dieux, Apollin et Tervagant. Ils célèbrent leurs idoles dans des « mahomeries », sous l'autorité d'un « apostoile », d'un pape que l'on voit sévir dans *Simon de Pouille*.

Leur armée est prestigieuse et terrifiante. On admire leurs chevaux, leurs armes. Certains sont si beaux et si braves que le jongleur s'écrie : « Quels fiers barons, s'ils étaient chrétiens ! » Mais d'autres sont noirs comme l'enfer ; ils viennent de pays torrides, ou de lieux sombres et glacés ; ils se nomment Abîme ou Malpramis ; parmi eux, des Cananéens, que leur passé biblique voue à la lutte incessante contre tout peuple élu, et de monstrueux géants comme le Corsolt du *Couronnement de Louis,* engagé dans une guerre personnelle contre Dieu qui a foudroyé son père : c'est lui qui mutile Guillaume d'Orange en lui coupant le nez avant d'être abattu par le héros. Car le païen n'est pas seulement l'incarnation du péril extérieur : il porte en lui la

révolte et la profanation. N'est-il pas enclin au blasphème, lorsqu'il injurie ses idoles à l'heure de l'échec ?

Cette image du Sarrasin est une image littéraire, qui participe d'une convention épique. Les chevaliers qui avaient guerroyé en Espagne ou en Orient, et plus généralement tous les hommes, assez nombreux, qui avaient rencontré la civilisation islamique, ne pouvaient être dupes de ces descriptions fantaisistes. La réalité de l'Islam est connue très tôt : dès le milieu du XIIe siècle, l'abbé de Cluny, Pierre le Vénérable, fait traduire le Coran en latin pour mieux armer les moines et les clercs à la polémique et à l'évangélisation. L'Occident médiéval s'affronte à l'Islam, mais il n'en est pas moins fasciné par sa culture.

Là où les contacts sont permanents, au Levant, en Sicile, en Espagne, s'érige une sorte de civilisation carrefour. Les croisés installés en Palestine et en Syrie adoptent l'art de vivre oriental ; l'abbaye sicilienne de Monreale ou le « palais des Normands » à Palerme font la synthèse entre l'esthétique romane et les architectures byzantine et arabe ; Tolède est un autre lieu de contact, entre pensée chrétienne et pensées juive et musulmane : on y vient apprendre la médecine et les mathématiques, et la ville devient très tôt, dans la légende, la citadelle des connaissances interdites : le clerc Gerbert, qui va devenir Sylvestre II, le pape de l'an mil, y étudie, selon une tradition malveillante, la magie noire et la nécromancie, et c'est là que Renart, selon la branche XVII, s'est initié à la science infernale. Tolède est demeurée après la Reconquête un lieu d'échanges. C'est par la péninsule ibérique qu'à travers les traducteurs arabes et les commentateurs juifs, Aristote est restitué à l'Occident, de même que les médecins Hippocrate et Galien. C'est par l'Espagne aussi qu'arrivent en France des recueils d'histoires qu'on retrouve dans le *Pantchatantra* hindou et dans *Les Mille et Une Nuits* : elles inspirent les fabliaux ou les *exempla* ; ici, la

Disciplina clericalis du juif converti Pierre Alphonse (XIIe siècle) écrit pour la cour du roi de Castille.

Les Juifs

Entre l'Islam et l'Occident, les Juifs ont joué un rôle d'intermédiaires. Ils circulent d'un pays à l'autre, servis par les rapports qui existent entre leurs communautés. A l'époque carolingienne, ils sont encore bien intégrés dans le monde roman. Puis viennent les exclusions successives : on leur dénie le droit d'avoir des serviteurs chrétiens ; on leur interdit peu à peu les métiers honorables ; on les contraint par la force des choses à pratiquer le prêt sur gages et l'usure, qui les rend impopulaires. Comme ils ne se heurtent pas aux interdits religieux qui gênent changeurs et banquiers chrétiens, ils demandent des intérêts très élevés et acquièrent un monopole financier qui est illusoire : il arrive fréquemment qu'on les oblige à annuler les dettes de leurs créanciers ou que l'on confisque leurs biens propres. Leur condition est précaire et dépend du bon vouloir du prince.

Ils deviennent, à la veille de la première croisade, les victimes de véritables pogroms : en Rhénanie, la populace prétend exterminer les ennemis intérieurs de la Chrétienté. Puis on leur impose un signe distinctif : le port de la rouelle brodée sur leur tunique. On retourne dans les boulangeries le pain qu'ils ont touché (comme on retourne le pain du bourreau). Un certain racisme se fait jour, qui se manifeste par l'audience des calomnies : les Juifs profaneraient l'hostie, ou les images du Christ et de la Vierge. Les récits pieux, comme les *Miracles de Notre Dame*, se font l'écho de ces rumeurs et vont jusqu'à justifier le massacre de ces gens qui ailleurs, à Toulouse notamment, sont annuellement soumis à la « colaphisation » (soufflet infligé publiquement à un

Juif par le comte ou son représentant). Plus tard, au début du XIVe siècle, viendront les mesures d'expulsion ; mais le décret de Philippe le Bel est bientôt révoqué : on a besoin des Juifs, comme prêteurs, voire comme médecins (bien qu'il soit en principe interdit de les consulter) ; et les juiveries se réinstallent dans les villes françaises, mais leur statut reste précaire et leur existence est menacée.

En théorie, l'Église tolère et même protège les Juifs. Elle condamne toute violence à leur égard. Mais elle accepte sans broncher l'essor de la littérature antijuive. Elle attise l'hostilité latente en rappelant qu'Israël a été déicide et que le peuple hébreu a accepté que le sang du Christ retombât sur sa descendance. Le débat intellectuel entre clercs et rabbins n'est pas neutre (*disputationes* en Espagne au XIIIe siècle, sous l'arbitrage partial du roi d'Aragon). Les représentations iconographiques de la mort de Jésus opposent l'Église, qui recueille avec dévotion le sang du Sauveur, à la Synagogue aveuglée par un bandeau. Et les *planctus Mariae* (plaintes en vers latins de Marie) exhalent un antijudaïsme agressif qui se retrouve dans les *ludi Passionis*, dont les Mystères assumeront l'héritage.

Le Juif est instruit dans une science suspecte. Il peut être l'intermédiaire entre l'homme et le diable (*cf.* Salatin dans le *Miracle de Théophile*). On se méfie de ses grimoires. Saint Louis, en 1243, ordonne la destruction des talmuds. La « cabale », glose sur l'Écriture sainte, deviendra synonyme de conspiration occulte. On reproche au peuple juif sa langue et sa marginalité : c'est oublier qu'il faisait effort pour s'intégrer dans le milieu où il lui fallait vivre. Les penseurs juifs avaient très vite perçu l'importance de l'adaptation linguistique, et ils avaient élaboré des lexiques comme celui du Troyen Raschi. Et c'est de cette même juiverie de Troyes qu'émane, en 1288, une complainte en ancien français sur des persécutions qu'elle venait de subir. Mais l'apport majeur de

la culture juive se situe à un autre niveau : elle a stimulé le réveil de l'Occident dans les domaines scientifique et philosophique, d'abord en Catalogne et dans le Languedoc.

A la fin du XIe siècle, la poussée en Andalousie des Almoravides venus du Maroc entraîne l'exil de nombreux opposants arabes et juifs qui viennent s'installer à Narbonne, à Montpellier, à Nîmes ou à Lunel. Jusqu'à la bataille de Muret (1213), des professeurs arabes et juifs enseignent à Montpellier et la présence dans cette ville de savants médecins juifs permet l'essor d'une faculté de médecine presque aussi prestigieuse que celle de Salerne. D'autre part, des Juifs de Chartres vont étudier auprès de leurs coreligionnaires de Catalogne ; à leur retour, ils dialoguent avec les clercs (Thierry de Chartres, Bernard Silvestre) qui sont en train de constituer l'école chartraine. Si cloisonné que soit le monde médiéval, il ne répugne pas à l'échange intellectuel, surtout dans le cadre d'une ville où Juifs et chrétiens ne peuvent pas ne pas se côtoyer et acceptent de communiquer sur des problèmes philosophiques ou spirituels.

L'impact de la science juive sur les foyers culturels de l'Occident chrétien reste obscur et méconnu. Beaucoup de lieux où souffle l'esprit sont les asiles d'importantes juiveries : c'est le cas, au XIVe siècle, de l'Avignon papale où naît autour de Pétrarque et Boccace l'humanisme moderne qui veut retrouver dans leur authenticité les textes antiques. La quête commune de la vérité supprime les barrières, y compris celles des ghettos.

Ogres et « Comains »

Le Juif est l'étranger intérieur. Condamné, croit-on à l'errance (Malchus, à qui saint Pierre trancha l'oreille, est devenu le Juif errant, qui se convertira lorsque reviendra le Christ), il connaît la tribulation d'une *diaspora* qui fait de lui un être sans patrie ni frontières. Mais comme il appartient au monde familier de la ville médiévale, il n'inquiète pas la société chrétienne qui s'est habituée à sa marginalité. Il participe du paysage urbain, au même titre que l'infirme et que le fol, qu'on tracasse à l'occasion sans les exclure : tolérance utile à la bonne conscience et à l'exercice d'une charité minimale. Il faut des Juifs pour se persuader qu'on admet le dialogue, comme il faut des pauvres pour pratiquer l'aumône.

L'étranger, pèlerin ou marchand, ne subit guère ce phénomène de rejet. Les peuples de l'Occident ne se sont pas encore enfermés dans leurs nationalismes respectifs. L'usage du latin, langue internationale des lettrés, favorise la circulation des hommes et des idées. L'Europe catholique fait bloc en face des autres cultures.

Elle s'oppose non seulement à l'Islam, mais aussi à d'autres pays chrétiens, qui n'ont pas les mêmes rites ni le même langage liturgique. Byzance est le foyer de la fourberie grecque. Quant aux Slaves, l'histoire nous apprend la violence des assauts que leur portent les chevaliers teutoniques, au-delà des bastions romains que sont Hongrie et Pologne. De Pskov et Novgorod à Grenade en passant par Jérusalem, même croisade et même combat.

L'Est inquiète. C'est du froid que déferlent les hordes. On n'a pas oublié Attila, qui faillit prendre Paris en 451. Au xe siècle, alors que l'Occident avait à faire face aux incursions des Vikings et des Maures, les Hongrois avaient poussé leur cavalerie jusqu'à la Bourgogne. Ils laissèrent une si terrible réputation

que notre langue en a gardé le nom et le mythe de l' « ogre » dévoreur d'enfants. Voici que le péril renaît au XIe siècle, lorsque les Turcs s'emparent de la Palestine : c'est parce qu'au contraire des Arabes ils persécutaient les pèlerins que fut décidée la première croisade. Mais les Turcs ne menacent pas les rivages d'Italie ou de Provence : plus dangereuse encore est la vague tartare, qui s'avance jusqu'à Budapest en 1241, mettant en branle les tocsins de Paris.

Ces Mongols, ces « Comains » qui viennent de conquérir la Perse et l'Ukraine, ont élaboré dans le Turkestan une civilisation prestigieuse. On lès découvre peu à peu sous un visage moins terrifiant. Il y a parmi eux des chrétiens, des nestoriens hérétiques. Beaucoup se convertissent à la vraie foi. Et quand se tient en 1274 le deuxième concile de Lyon, une délégation tartare vient demander le baptême à Grégoire X. Au cours du même concile, les représentants de l'Église grecque ont scellé avec les Romains une éphémère union des deux cultes (elle durera deux ans) par la récitation commune du même credo (on oblige les Grecs à répéter trois fois le *Qui ex patre filioque procedit*). Grégoire X espère que les Mongols convertis vont prendre l'Islam à revers. Son rêve n'est pas si fou : l'histoire a failli basculer à la fin du XIIIe siècle ; les conquérants avaient le choix entre Allah et Jésus et peu s'en fallut qu'ils n'adorassent le second contre le premier !

Ces contacts eurent pour effet d'élargir le monde connu. Des frères mendiants partirent pour l'Extrême-Orient. Ils s'appelaient Guillaume de Ruysbroeck ou Jean du Plan-Carpin, qui visita même les îles de la Sonde et décrivit les « dragons » de Comodo. Ils surent s'attirer la faveur du Grand Khan qui appréciait leur science. Ils relatèrent leurs voyages dans des écrits latins. Ils eurent un plaisant disciple en la personne du Liégeois Jean de Mandeville (XIVe siècle) dont le récit est bourré de ragots.

Des marchands empruntaient à rebours la route de

la soie. L'un d'entre eux, le Vénitien Marco Polo, fut, après son retour, alors qu'il était emprisonné à Gênes, le compagnon d'un autre Italien qui écrivait en français, un certain Rusticien de Pise qui est l'auteur d'une compilation en prose sur Tristan. Rusticien mit en forme les souvenirs de Marco Polo, et l'ouvrage devint *Le Livre des merveilles*.

C'est ainsi que l'univers connu multiplia son espace au XIIIe siècle. On se ressouvint alors du géographe Ptolémée, qui avait démontré la rotondité de la Terre. Les Christophe Colomb et autres Magellan iront deux siècles plus tard chercher l'Inde par l'ouest, mais les navigateurs contemporains de Saint Louis, même si les Arabes les ont initiés à l'astrolabe et à la boussole, n'ont pas l'audace de s'aventurer sur des routes maritimes où les Scandinaves s'étaient probablement engagés avant eux. L'horizon océanique s'arrête au Groenland, à la « Terre verte » colonisée par les Danois au cours d'un adoucissement climatique. Il n'en demeure pas moins que la cartographie évolue et qu'aux « descriptions du monde » fondées sur le carré avec au centre Jérusalem succèdent des « portulans » destinés aux marins et qui dessinent les côtes et les îles avec rigueur et précision. L'Occident de la géographie est enfin semblable à l'Occident réel : restent à découvrir les autres rivages.

L'espace des poètes

L'Orient, l'Atlantique sont des lieux lointains. Les *imrama* celtiques, qui relatent les périples merveilleux de héros élus embarqués sur des nefs sans voiles ni rames, inspirent au début du XIIe siècle une *Navigatio sancti Brendini* presque immédiatement traduite en roman (vers 1120) par Benedeit ; le voyage du saint abbé et de ses compagnons s'y

transforme en incursion dans d'autres mondes où l'on retrouve le purgatoire, certaines parties de l'enfer, comme l'île où est torturé Judas, et des séjours légendaires comme ce paradis oublié où quelques justes attendent la fin des temps. Plus profane est le traitement du motif dans les *Tristan* allemands et dans le lai de *Guigemar* de Marie de France : ici le protagoniste blessé s'embarque pour aller quérir sa guérison auprès de la femme lointaine qui connaît le secret des herbes qui sauvent. C'est ainsi que dans les *Tristan*, l'Irlande se présente comme le pays des enchantements : visage qui reste le sien dans *Les Merveilles de Rigomer*. La distance permet l'essor de l'imaginaire : dans *Sone de Nansay*, la Norvège prête au dépaysement, mais l'auteur connaît la Scandinavie dont il décrit la flore et la faune. Les poètes médiévaux se rendaient parfois très loin ; le réalisme de leurs descriptions n'était pas contradictoire avec l'essor du fantastique : le prosateur du *Perlesvaus* situe l'ouvrage autour du canal de Bristol et il a manifestement vécu dans cette région, ce qui ne l'empêche pas d'y localiser le site de maint épisode fabuleux...

La légende d'Alexandre offre aux poètes une Asie étrange où l'Eden de la Genèse est une étape vers Gog et Magog, isolés derrière des monts infranchissables. Elle leur permet aussi de rêver sur l'Inde, où se déroule partiellement *Blancandrin et l'Orgueilleuse d'Amour*. Le minnesinger Heinrich von Morungen est allé jusque-là, puisqu'il a sillonné l'Afghanistan et qu'il a chanté à la cour du roi de Lahore.

La véritable évasion n'a rien à voir avec les pérégrinations au-delà des mers et des steppes. L'ailleurs est à deux pas : il côtoie la familiarité quotidienne. Tout se passe comme si la merveille surgissait dès le franchissement de la limite (fleuve, montagne, forêt). Celui qui la transgresse est un élu, qui seul a le droit de pénétrer dans le domaine interdit. L'autre monde est alors polymorphe : il

prend un visage particulier pour chaque visiteur, et le château du Graal que découvre Perceval n'est pas tout à fait le même que celui où Gauvain fait étape. Étrange château qui apparaît puis disparaît et que l'on ne retrouve plus, dès lors que l'on a échoué à l'épreuve initiatique, jusqu'au jour où, de nouveau, on se révèle digne de la subir ! Tintagel aussi, selon la *Folie d'Oxford*, devient certains jours invisible. Pour accéder au royaume de Gorre où Méléagant retient Guenièvre, le cheminement n'est pas le même pour les sujets d'Arthur qui y sont détenus et pour les héros libérateurs que sont Lancelot et Gauvain : le premier doit passer par le pont de l'épée, le second par le pont *evage*, c'est-à-dire immergé. Et le pont de l'épée, qui domine un « fleuve au diable » comparable au Styx, évoque la passerelle étroite où les justes passent sans encombre tandis que les méchants sont précipités dans l'abîme : le trajet de Lancelot prend figure de descente aux enfers, et le martyr de la *fin'amors* est un moment identifiable à un véritable messie...

L'aventure est une épreuve qualifiante, réservée à un individu unique et prédestiné. Arrive à la cour d'Arthur, ou ailleurs, un cadavre transpercé par une épée que nul ne parvient à extraire, sauf celui-là même qui devra accomplir la vengeance : ce motif se trouve dans les *Continuations du Conte du Graal* et dans *La Vengeance Raguidel*. Ou bien il faut arracher une autre épée d'un perron où elle est fichée, et c'est ainsi qu'Arthur, dans le *Merlin* de Robert de Boron, démontre sa légitimité. Mais la merveille traverse maint autre avatar : elle est chasse de l'animal fabuleux, du cerf blanc, de la biche *faee* ; partie d'échecs avec un adversaire invisible ; combat avec un chevalier noir surgi d'un tombeau ; ou conjuration d'un cimetière maudit, d'un « âtre périlleux » hanté par des diables. Car très vite, l'autre monde arthurien devient suspect : l'héroïne du lai d'*Yonec* exige de l'oiseau-chevalier qui va devenir

son amant qu'il montre en recevant l'hostie sa non-appartenance à l'univers démoniaque ; de même, le protagoniste du lai de *Désiré* cède à la pression de ses scrupules quand il se confesse de son amour pour une fée, à la grande colère de cette dernière qui l'emmène communier avec elle. Partonopeus de Blois, qui ne doit pas voir le visage de son amante sous peine de perdre son amour, se laisse persuader par un évêque d'éclairer les traits de la jeune femme en redoutant qu'ils ne révèlent une laideur diabolique. Dans le *Lancelot-Graal*, le pas est fait : le sortilège vient « de mauvaise part », et le vierge Galaad met fin aux enchantements de Bretagne. La féerie est désormais le piège du Malin, comme il apparaît dans *Les Merveilles de Rigomer* où les chevaliers de la Table ronde ont à affronter une armée de moines noirs qui sont des créatures de Satan. Et l' « entombement » de Merlin trahi par Viviane en Brocéliande (*Suite* dite *Huth* du *Merlin* de Robert de Boron) sonne le glas d'un merveilleux qui, tout profane qu'il fût, ne se voulait point maléfique. L'ordre arthurien s'exerce au détriment de l'ombre et se soumet aux clartés de la foi.

Plus exactement, l'ordre arthurien pratique la chasse aux monstres et aux perturbateurs. Ceci apparaît dès Chrétien de Troyes : Erec, Yvain sont les pourfendeurs des chevaliers pillards et des créatures diaboliques. Ils luttent à leur façon contre les mauvaises coutumes d'un univers déréglé. Faut-il en conclure, avec Erich Köhler, qu'ils expriment une tendance à la centralisation monarchique ? A l'appui de cette thèse, la pratique du héros qui envoie le fauteur de troubles se soumettre au roi Arthur. Mais, au début du XIIIe siècle, le chevalier errant, quand il ne cherche pas le Graal, s'engage dans une quête qui n'a plus de sens. Il part à l'aventure pour l'aventure. Et il se met à exercer une violence gratuite : qu'il rencontre un autre chevalier, il faut qu'il le défie pour satisfaire à l'usage. Jusqu'au jour où surgit un

personnage qui remet en question cet automatisme de l'affrontement : c'est Dinadan, qui dans le *Tristan en prose* est le meilleur ami du protagoniste. Lui s'interroge, et se demande quel est le sens de cette chevalerie qui tourne en rond, comme Perceval tourne en rond à la fin du film de Rohmer. Mais Dinadan n'est pas un vrai contestataire : à l'opposé de Tristan, il est seulement l'homme qui s'arrête et réfléchit. Les romans en prose ultérieurs : *Guiron le Courtois, Perceforêt,* oublient ce trouble-fête et s'adonnent au romanesque le plus déchaîné.

Ou plutôt, ils enchaînent des épisodes qui participent d'une tradition figée : un chevalier conquiert sur un autre le cheval qui le porte et l'amie qui l'accompagne ; au bout de quelques jours, ses victoires successives l'ont pourvu d'un double troupeau de femmes et de destriers. Je caricature à peine *Guiron le Courtois,* qui est un modèle du genre.

Mais jusque dans ces textes tardifs, quelque chose subsiste de fonds mythiques anciens. La fascination qu'exerçait mainte histoire mystérieuse n'était pas exempte d'un réel intérêt pour le folklore. Le recours à des thèmes et motifs de contes enracinait l'imaginaire dans un terroir et le différenciait d'un autre imaginaire, celui du roman antique ; il ouvrait un espace plus proche et moins dépendant d'une culture importée. Le roman antique fleure l'érudition du clerc ; la matière arthurienne s'avère spécifique d'une civilisation chevaleresque, où la prouesse et l'amour concourent à la valorisation de l'individu.

Ce qu'énonce la littérature arthurienne, c'est la victoire de la culture sur la nature. La cour d'Arthur est le lieu où se soumettent les rebelles ; c'est là que les champions de l'ordre viennent relater leurs exploits et puiser de nouvelles forces. Mais la lande et la forêt qu'ils affrontent métaphorisent leurs propres pulsions anarchiques. Ce qu'ils cherchent à travers l'épreuve, c'est d'abord leur identité propre et leur plénitude : tel est le sens ultime des romans de

Chrétien de Troyes, tel est le message de la *Queste*, la vraie question étant de savoir si la vocation du chevalier est de se trouver soi-même ou de trouver Dieu.

Du carré au rond, ou la cosmologie médiévale

Dans le *Lancelot en prose*, lorsque la Demoiselle du Lac envoie son fils adoptif dans le monde, elle lui énonce une théorie de la société qui a pour symboles les attributs du chevalier : l'écu protège l'Église, l'épée écarte loin d'elle les méchants, et le cheval porte le guerrier en *senefiance* du peuple, qui subvient à ses besoins. Au sommet, l'ordre spirituel ; tout en bas, les *laboratores ;* au milieu, le *bellator,* avec sa mission de guerre juste. L'humanité telle que Dieu l'a voulue est orientée vers le ciel, dans la *concordia.* Le mal, le vrai, le seul mal est dans la rupture, la rébellion, l'*inordinatio* qui consiste à enfreindre le plan divin, à briser l'harmonie, à céder à l'égoïsme. Le monde sublunaire est imparfait parce que les hommes abusent de leur liberté.

Une solution simple : celle de la règle monastique, avec ses contraintes librement acceptées. Les moines ont choisi la béatitude. Ils offrent au siècle l'image d'un univers ordonné au service de Dieu. C'est dans leurs rangs que l'on revient après une vie agitée pour se préparer au salut : Lancelot se fait religieux après la mort d'Arthur, pour mourir en odeur de sainteté.

La perfection monastique est visible dès que l'on pénètre dans le cloître, qui est carré comme le paradis, avec le puits d'où l'on tire l'eau, source de vie. Le cloître est un jardin, dont l'expansion végétale se veut raccourci du *cosmos.*

L'espace du bonheur profane se modèle sur celui du bonheur mystique. Le verger où devisent chevaliers et dames n'est plus seulement un *locus amoenus*

de fraîcheur et d'abondance ; il devient la transposition laïque du *claustrum*. C'est là que Guillaume de Lorris fait évoluer le ballet de ses figures dont chacune (Jeunesse, Richesse...) est une qualité courtoise. Mais l'espace enchanté d'arbres et d'oiseaux est aussi un espace piégé où rôde Amour avec son arc, et le poète, insatisfait de la ronde, lui préfère la quête esseulée de la Rose. Pseudo-paradis dont se gausse Jean de Meung ! Lui pose un autre lieu paradisiaque dans le discours de Génius : les verts pâturages de l'Évangile y voient paître de bien étranges brebis, non point les saints meurtris par le martyre ou l'ascèse, mais ceux qui auront satisfait au devoir de procréation ! La prairie inondée de lumière ne connaît plus la durée : elle est l'éternité même, au-delà de tout temps. Et surtout, sa nature circulaire est l'indice de sa perfection. Le jardin carré, avec les ruptures de ses angles, traduit la finitude ; le malaise y est accru par la présence des deux cristaux de la fontaine : dualité déchirante que surpasse infiniment l'unité triple des canaux où s'abreuve l'olivier de vie et de l'escarboucle surnaturelle qui confère au parc sa clarté. Du carré au rond : entre Guillaume de Lorris et Jean de Meung, la redécouverte d'une cosmologie.

Jean de Meung invente une religion de l'amour qu'il feint de ne pas prendre au sérieux. Il raille, quand il joue sur l'opposition des nombres deux et trois en reprenant à son compte une théologie trinitaire. Mais on lui a appris que la Terre n'était plus ni plate ni carrée ; c'est une sphère centrale entourée par sept autres sphères emboîtées : la première est celle de la Lune ; au-delà de la dernière s'étend l'empyrée. Brunet Latin, dans son *Trésor*, énonce cette rotondité universelle en expliquant que la sphère est le volume le plus cohérent, celui qui enserre le plus de matière dans la masse la plus petite. Le macrocosme s'ordonne selon la géométrie, avec pour centre ce monde-ci, habitacle des hommes.

L'homme est l'être autour de qui tout gravite, depuis la genèse et jusqu'à l'achèvement des temps.

L'astronomie médiévale est anthropocentrique. Elle obéit d'autre part à la volonté divine, qui a réglé une fois pour toutes ses mécanismes. Elle reflète l'harmonie divine selon une musique ineffable. A cette musique céleste correspond la musique intérieure qui, chez le sage, émane du juste équilibre entre le corps et l'âme. L'une et l'autre, intelligibles et non sensibles, surpassent infiniment cette autre musique produite par la voix ou par les instruments, qui pourtant est, de tous les arts, celui qui se soumet le mieux à la mesure des nombres, et celui qui donne la plus juste idée de la béatitude. De l'arithmétique et de la géométrie à l'astronomie et à la musique : le quadrivium prépare à la science des sciences qu'est la théologie. Ici, l'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille, où les arts libéraux s'en vont demander à la théologie de requérir l'assistance divine pour que s'érige l'homme nouveau, celui qui verra le jour après le triomphe des vertus sur les vices : utopie moralisante ou foi ingénue dans les vertus du savoir ?

CHAPITRE III

DE L'HISTOIRE SAINTE A L'HISTOIRE PROFANE

LA civilisation de l'Occident médiéval est une civilisation marquée par la conscience du temps. Il est des cultures de la non-durée, qui ne perçoivent pas le devenir, parce qu'elles n'évoluent pas ou ne veulent pas évoluer ; au contraire, dès la plus haute Antiquité grecque puis romaine, les peuples occidentaux ont accepté les évolutions nécessaires : leurs modes, leurs arts, leurs façons de vivre se sont transformés de génération en génération ; ils ont toléré, puis encouragé le progrès des sciences et des techniques ; ils ont presque toujours consenti à temps aux réformes.

L'Occident médiéval sait que l'histoire bouge. Les auteurs médiévaux en prennent acte. Chrétien de Troyes, au début de son *Cligès*, célèbre la *translatio studii*, le transfert du flambeau culturel qui est passé de la Grèce à Rome, puis aux Français. Mais le même Chrétien, au début de son *Yvain*, déplore la décadence d'une courtoisie qui fleurissait jadis, quand le roi Arthur régnait sur la Bretagne. La *laudatio temporis acti* est un *topos* constant des poètes. Il faut faire ici la part de la rhétorique, mais considérer aussi que la poésie qui parvient à se faire entendre émane d'individus qui ont atteint l'âge mûr et qui ne croient plus aux illusions novatrices de la

jeunesse. Ils rêvent avec nostalgie non à ce qui se passait du temps de leur père, mais du temps de leur grand-père, l'âge de Philippe Auguste sous saint Louis, l'âge de saint Louis sous Philippe le Bel. L'utopie est retour à l'*aetas aurea*, et l'on ne saurait retrouver que des paradis perdus.

Mais la *laudatio temporis acti* n'est pas contradictoire avec l'éloge de la *modernitas*. La critique du présent procède de grandes espérances déçues et présuppose la foi en la parole. Ici encore, Chrétien de Troyes, lorsqu'il rédige le *Conte du Graal* et oppose Philippe d'Alsace, initiateur d'une nouvelle chevalerie qui se fonde sur la charité, à Alexandre le Grand, qui reste le modèle de l'ancienne chevalerie déchue à cause de sa mondanité. Les antiques méritent un respect tout scolaire, mais ils sont d'ores et déjà dépassés par l'expérience qui s'accumule au fur et à mesure qu'avance l'humanité. Une image résume cette conviction profonde ; elle émane de ces philosophes chartrains qui, au XII[e] siècle, parviennent à harmoniser leur humanisme de lettrés et leur christianisme fondamental : c'est la figure des « nains juchés sur les épaules de géants » telle que Guillaume de Conches la lègue à Bernard Silvestre : celui-ci, à son tour, inspire Jean de Meung qui concilie héritage et modernité dans sa continuation du *Roman de la Rose*. Le Moyen Age n'est pas ni « passéiste » ni progressiste ; il croit seulement que l'histoire a un sens : c'est ce que manifeste le mythe de la roue de Fortune.

La roue de Fortune

La roue de Fortune revêt des sens différents selon les auteurs qui la décrivent. Elle vient du *De consolatione philosophiae* où Boèce, déchu de son pouvoir temporel et emprisonné dans une geôle dont il ne

sortira que pour être mis à mort, déplore les vicissitudes de la vie publique et s'enferme dans une résignation qui est une forme de mépris du monde. Puis elle est chantée par les Goliards, petits clercs marginaux assidus à la taverne et passionnés par le jeu au point de risquer leur chemise sur un coup de dés. On la retrouve au début du XIIIe siècle dans *La Mort le Roi Artus*, quand Arthur se voit en songe dominer le monde puis jeté à bas. Elle figure alors la fragilité de la gloire terrestre et illustre la toute-puissance du hasard. Et c'est à la fin du XIIIe siècle qu'elle assume véritablement une portée politique, en liaison avec l'ascension de la bourgeoisie.

En effet, dans *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle (1276), elle apparaît au cours d'une scène étrange où trois fées commentent de récents événements survenus à Arras. Fortune élève au pinacle certaines familles : celles-là resteront au pouvoir pendant plusieurs générations, tandis que leurs adversaires, tribuns au service de classes plus modestes, sont terrassés comme ce Thomas de Bourriane vers qui va la sympathie du poète. Le texte énonce l'échec d'une contestation précoce, mais non l'impossibilité de toute évolution. Inversement, le *Dit de Pierre de La Brosse* expose après 1278 le malaise d'une société qui vient d'assister à un drame bouleversant : la chute d'un ministre d'origine roturière, condamné par l'hostilité de la reine, femme du roi Philippe III. Au contraire, la rotation s'arrête dans *Renart le Nouvel*, du Lillois Jacquemart Gielée, lorsque le goupil, parvenu au faîte avec sous lui le Pape et l'Empereur, bloque la machine et gouverne donc durablement le monde avec l'appui des ordres mendiants. La figure de Fortune revêt un sens divers d'un auteur à l'autre, et toujours en fonction d'un contexte précis : elle n'implique *a priori* ni pessimisme ni conservatisme ; elle prend acte de la précarité, et participe d'une sagesse qui se garde de trop attacher de prix aux choses. C'est ainsi que la

présente Jean de Meung au début de sa continuation du *Roman de la Rose*, où il s'inscrit dans la ligne du stoïcisme et de l'épicurisme : le bonheur du sage exige un détachement relatif ; il ne saurait exister s'il ne s'accompagne pas de mesure, etc.

Ce que signifie aussi la roue de Fortune, c'est la conscience d'un temps cyclique, avec ses éternels renouvellements. La mentalité médiévale est plus proche que la nôtre d'un temps à la fois naturel et liturgique sans cesse recommencé. L'individu est alors extrêmement dépendant du froid ou de la nuit ; il ressent le printemps comme un renouveau de l'être, et cette résurrection coïncide avec Pâques. Les grandes fêtes religieuses sont chômées, et l'on est très sensibilisé, au Moyen Age, à l'ordre de leur succession, qui s'inscrit dans un rituel (avec l'alternance des périodes de bombance et des périodes de jeûne). On sait ce que signifie l'attente messianique de l'avent, ou la pénitence de carême, et l'on devine même, sans doute, que les dimanches après la Pentecôte symbolisent le temps de l'Église actuelle, jusqu'à la Toussaint qui est eschatologique. Durée circulaire, qui évoque aussi les révolutions astrales : tout meurt et tout renaît ; l'histoire se répète ; les âges de l'Ancien Testament correspondent à ceux qui se sont déroulés depuis Jésus-Christ ; cette concordance inspire à Joachim de Flore, à la fin du XIIe siècle, une théorie selon laquelle, après le temps du Père, est venu le temps du Fils, le nôtre, qui précède le Temps de l'Esprit, où les moines gouverneront le monde. La circularité n'exclut pas l'utopie : l'âge d'or à venir n'est-il pas retour au paradis perdu ?

Omniprésence de l'histoire

Rien de neuf sous le soleil ; et pourtant les hommes agissent et produisent. Leurs actions, leurs *gesta* laissent une trace qui ne doit pas plus s'effacer que ces vieux récits que transposent les poètes pour qu'ils ne s'oublient pas. Marie de France prétend écrire ses lais en *remembrance* de très vieilles légendes et Wace rédige le *Roman de Rou* pour, dit-il, rappeler les faits, les dits et les mœurs des ancêtres. L'historien (et le poète) sont les dépositaires de la mémoire. Ils inscrivent le souvenir des hauts faits, en même temps qu'ils enseignent les conduites qu'il faut éviter. Jean de Meung revendique l'association des clercs au pouvoir, parce qu'ils ont lu dans les annales l'expérience irremplaçable du passé.

Alors même que s'effondrait la civilisation sous le boutoir des Barbares, il restait au moins des chroniqueurs comme Grégoire de Tours, pour témoigner des crimes et des catastrophes qui se déroulaient autour d'eux. Charlemagne eut l'intelligence de recruter ses panégyristes : Alcuin, Éginhard, qui ont raconté son règne. Guillaume le Conquérant commanda à Gui d'Amiens un poème sur Hastings, puis s'attacha le service de Guillaume de Poitiers pour que parût dès son vivant le livre des *Gesta Guillelmi*. Le croisé Tancrède a dicté à Raoul de Caen ses *Gesta Tancredi*, et l'on pourrait longtemps allonger cette liste, en mentionnant Suger composant la *Vie de Louis VI le Gros* pour le jeune roi Louis VII, ou les anonymes qui ont travaillé pour de grandes familles comtales (*Chroniques des comtes d'Anjou, Chroniques des évêques et des comtes d'Angoulême*). Il arrive que l'historien renonce à sa fonction d'éloge, et se mette à moraliser : la *Chronique des seigneurs d'Amboise* déplore le déclin d'un lignage qui s'est abandonné à la démesure et qui n'a pas su cultiver la *concordia*. Car le chroniqueur se garde bien de

dresser un simple procès-verbal. Il enjolive, il met en roman, il transforme les conseils féodaux en cénacles d'éloquence cicéronienne ; il occulte aussi ce qui le gêne : quand Guillaume de Malmesbury, dans ses *Gesta regum Anglorum,* se met à digresser sur Guillaume IX d'Aquitaine, il insiste sur ses débauches et la frivolité de ses chansons, mais ne dit pas un mot de la victoire que ce prince remporta sur l'Islam en 1120 ! L'histoire est partiale comme elle est légendaire : elle accumule les *exempla* pour mieux édifier la jeunesse ; elle demeure au service de la Chrétienté militante.

Le chroniqueur médiolatin est un homme d'Église. Il est fréquemment attaché à un monastère : combien de communautés religieuses ont leurs annales, dont le témoignage est tout aussi suspect que celui des chroniques princières ! Le même Guillaume IX, que Guillaume de Malmesbury et, avant lui, Orderic Vital n'épargnent guère après sa mort, présente dans la *Chronique de Saint-Maixent* le visage d'un protecteur des moines. N'allons pas en conclure que l'historien monastique n'a d'autre horizon que les murs de son abbaye ! Guillaume de Jumièges rassemble dans son œuvre tous les événements majeurs de la Normandie et de l'Angleterre pendant plus d'un demi-siècle. Et les moines de Saint-Denis se mettent, dès le XIIe siècle, à rassembler de pseudo-archives, souvent inspirées par la chanson de geste, ce qui fait d'eux, en quelque sorte, les dépositaires officiels de l'histoire de France. Traduit en français, et continué pendant mainte décade, ce corpus va constituer les *Grandes Chroniques* à la gloire de la monarchie capétienne. A l'exemple des souverains anglo-normands, les rois de France poursuivent une vaste enquête sur les origines de leur pouvoir ; ils s'inventent un ancêtre troyen et retrouvent mainte légende sur Clovis, Dagobert ou Charlemagne ; ils greffent leur légitimité sur le mythe et enracinent leur dynastie dans l'immémorial.

Le chroniqueur restaure en effet le souvenir fabuleux de prestigieux prédécesseurs dont la famille régnante prétend assumer l'héritage. Vers 1130, Henri Ier Beauclerc demande au Gallois Geoffroi de Monmouth de rédiger une *Historia regum Britaniae* qui glorifie les rois de la Bretagne celtique, et d'abord la figure d'Arthur, déjà connue par Nennius. Il s'agit d'une œuvre de propagande : Henri Ier, engagé dans la conquête du pays de Galles, veut rallier à sa cause ses nouveaux sujets en se faisant passer pour le successeur d'Arthur, celui qui a vengé les Bretons des Anglo-Saxons. Geoffroi de Monmouth va plus loin : après avoir écrit une *Vita Merlini* qui relate la vie de cet enchanteur (dont le prototype est un barde écossais nommé Myrdin), il entreprend un livre des prophéties de Merlin, dans lequel il insère des prédictions selon lesquelles les monarques anglo-normands sont désignés comme les restaurateurs de la grandeur celtique. Les Plantagenêts resteront fidèles à cette ligne de conduite : Henri II, vers 1155, demande à Wace deux chroniques en vers français dont l'une, *Le Roman de Rou*, retrace l'histoire des ancêtres scandinaves de Guillaume le Conquérant, tandis que l'autre, *Le Roman de Brut*, fait remonter au Troyen Brutus les origines de la dynastie arthurienne, puis suit l'*Historia* de Geoffroi de Monmouth, que Wace enrichit de légendes recueillies ici et là, et d'explications peut-être personnelles, comme lorsqu'il expose que la Table ronde fut fondée pour supprimer toute querelle de préséance. Concurremment sont menés des travaux de fouilles, dans l'abbaye de Glastonbury (à la limite du Devon, de la Cornouaille et du pays de Galles) : le site de cette abbaye est en effet traditionnellement identifié à celui d'Avalon, l'île au milieu des marais où la fée Morgan a conduit Arthur mourant après la bataille de Salisbury. Il s'agit d'extirper la croyance en la dormition d'Arthur, qui attendrait en Avalon l'heure de la revanche. Et la dépouille d'Arthur est en effet

retrouvée à Glastonbury sous Richard Cœur de Lion, en 1192 : c'est la fin de l'espérance bretonne, pour le plus grand profit des Angevins ; un nouvel Arthur est d'ailleurs né, petit-neveu de Henri II et fils du duc de Bretagne, Geoffroi Plantagenêt, mais cet enfant dont les poètes saluent l'avènement n'aura pas le temps d'accomplir son destin, puisqu'il sera assassiné sur l'ordre de son cousin Jean sans Terre.

La quête de Jérusalem

L'histoire qui remonte vers les hauts mythes rejoint vite l'Histoire sainte. La légende arthurienne se contamine d'apport chrétiens qui l'enrichissent de toute une tradition empruntée aux Évangiles apocryphes. La lance qui saigne et qui appelle vengeance s'identifie, à la fin du XIIe siècle, à la lance de Longin le centurion, qui en frappe le flanc de Christ ; le chaudron où se concocte la nourriture des guerriers devient le Graal, qui a recueilli le sang du Rédempteur. Ce n'est pas un hasard si, dans cette évolution, l'étape décisive est celle du *Conte de Graal* (*ca* 1185) où Chrétien de Troyes amorce un processus de christianisation qui va faire long feu : ce texte est dédié à un croisé, le comte de Flandre Philippe d'Alsace. Les romans qui constituent en face de la chevalerie profane, courtoise, « terrienne » un autre modèle de chevalerie dite « célestielle » s'inspirent des ordres religieux chevaleresques : templiers et hospitaliers, qui prononcent des vœux monastiques de chasteté et d'obéissance en même temps qu'ils se vouent à combattre l'Infidèle en Terre sainte. Saint Bernard a salué la naissance de ces ordres dans son *Éloge de la nouvelle milice* (*ca* 1135), mais leur promotion poétique est plus tardive : elle s'opère à travers la figure de Perceval, héros du *Conte du Graal* et surtout du *Parzival* de l'Allemand Wolfram

von Eschenbach, puis à travers Galaad, fils de Lancelot et de la demoiselle au Graal, dans *la Queste del Saint-Graal* (*ca* 1215). Entre-temps, l'œuvre de Robert de Boron, qui écrit un *Joseph d'Arimathie* (sur les origines évangéliques du Graal), un *Merlin* (sur l'avènement d'Arthur) et un *Perceval,* qu'il dédie tous les trois à un autre croisé, Gauthier de Montbéliard : une fois de plus apparaît le lien entre croisade et développement de la légende arthurienne. Il s'agit d'opposer la « nouvelle loi », celle de la Chrétienté militante, à l' « ancienne loi », qui amalgame le paganisme, le judaïsme et l'islam. L'épopée arthurienne prend alors l'allure d'une guerre sainte, comme on le voit dans le *Perlesvaus* (début du XIIIe siècle) : le roi Arthur y règne sur une Bretagne encore païenne qu'il faut amener de force au christianisme. Toutes ces œuvres sont imprégnées par une idéologie qui est celle de la lutte armée au service de la foi romaine. La croisade n'est pas un accident historique, mais bien la permanence d'un état d'esprit.

D'Orient, les chevaliers francs rapportèrent un art de vivre (et d'abord le souci d'une hygiène qu'ils ignoraient : c'est alors qu'ils se mirent à apprécier les bains et la propreté corporelle). Mais surtout, les expéditions outre-mer conférèrent à l'Occident chrétien un supplément d'âme. Jérusalem n'est pas seulement, pour les Occidentaux, le lieu où est mort le Christ : elle est surtout un espace eschatologique, le symbole du salut, et la capitale de la pénitence, qui s'accomplit de façon privilégiée dans les eaux du fleuve Jourdain, selon le *Lavador* qu'écrit vers 1140 Marcabru. La prise de Jérusalem, en 1099, a été ressentie comme un tournant de l'histoire, et sa chute, en 1187, provoqua un traumatisme profond. La Palestine médiévale n'est pas seulement un pays de conquête dont rêvent à juste titre les chevaliers sans fiefs, ni non plus ce territoire-carrefour où chrétiens et musulmans apprennent à se connaître

(c'est aussi le cas de l'Espagne et de la Sicile) ; elle est aussi la terre promise qui ne se conquiert et ne se garde que si elle se mérite : la rejoindre est un nouvel Exode, qui exige le respect de l'alliance entre le peuple élu et son Dieu. Telle est la leçon qui se dégage des *Gesta Francorum expugnantium Jerusalem*, de Guibert de Nogent. La prise de Jérusalem n'était pas une victoire militaire comme les autres ; elle signifiait l'avènement d'une ère nouvelle, celle du salut à la portée de tous par la participation active à la défaite du monde sarrasin.

Toutes les catégories sociales doivent désormais concourir à cette vaste entreprise : les chevaliers versent leur sang : les clercs les accompagnent et les bénissent ; les bourgeois consentent aux contributions nécessaires, qui leur permettent d' « acheter paradis » (la formule sera fréquente dans les poèmes où Rutebeuf plaidera pour la croisade). L'Église, par la voix de ses conciles, impose la « décime », qui permettra de subventionner l' « ost », c'est-à-dire l'armée en marche vers le Levant. Et le rêve de reconquête va durer plusieurs siècles, jusqu'après la bataille de Lépante, en 1571.

Du point de vue littéraire, la croisade est l'occasion d'une création intense, depuis les chroniques rédigées au lendemain même du triomphe initial, celui de 1099 (relations dues à Foucher de Chartres, ou à l'anonyme de la première croisade) jusqu'aux poèmes déjà mentionnés de Rutebeuf, en passant par le cycle épique de *La Prise d'Antioche* et des *Chétifs*, qui s'élabore peu de temps après l'événement. La poésie lyrique n'est pas étrangère à cette élaboration enthousiaste : aux chansons latines de pèlerins viennent bientôt s'ajouter les exhortations provençales à la pénitence, comme le chant du *Lavador*, puis, chez les trouvères de langue d'oïl, de curieuses chansons courtoises où l'amant-poète prend congé de sa dame et déclare s'en aller conquérir la double récompense de l'amour profane et du salut céleste : il veut

s'illustrer pour glorifier son amie en même temps qu'il attend de son pèlerinage la grâce rédemptrice ; deux modèles inspirent sa démarche : celui, épique, de Roland ou des premiers croisés, et celui, romanesque, de Lancelot qui souffrit mainte épreuve par *fin' amors*.

La croisade implique, pour les hommes du Moyen Age, le souvenir des époques où déferlaient les hordes : les dernières, celles des Hongrois, ont laissé dans le vocabulaire le mot ogre, avec sa connotation terrifiante. Les Sarrasins occupent encore une partie de l'Espagne et viennent parfois ravager les rivages de la Méditerranée. Les Turcs ont conquis le Proche-Orient et font pression sur Byzance. Tout ceci explique que les chrétiens se sentent investis. Pour eux, la non-chrétienté se confond avec l'empire du mal. D'où le rêve de la reconquête, fût-ce au prix du martyre. Et ce rêve n'est pas seulement celui des chevaliers et des clercs : il précipite sur les routes les plus pauvres, comme les compagnons de Pierre l'Ermite. Viendra même le temps (en 1212) où l'on nourrira l'espoir insensé qu'après l'échec sanglant des hommes d'armes, seule l'innocence pourra rendre la Ville sainte à la foi romaine. Après les désillusions de l'expédition précédente, celle qui avait dévasté Byzance, les enfants allaient-ils parvenir à chasser de Palestine l'Infidèle ? Hélas, leur croisade se perdit à son tour, quelque part en Europe, et personne ne revit jamais les douze mille garçons et filles qui avaient aveuglément suivi sur des chemins de mort un humble berger du Vendômois.

Individu et communauté : la légende épique

La croisade inspire en profondeur toute la chanson de geste. L'épopée médiévale chante d'illustres guerres contre un adversaire qui est identifié au Sarrasin

et au païen : celles de Charlemagne en Espagne ou en Saxe (mais les Saxons adorent la même trinité diabolique que les musulmans dans cet imaginaire conventionnel qui oppose avec ingénuité l'ancienne et la nouvelle Loi) ; celles aussi de Guillaume au Curb-Nez (plus tard au Court-Nez), devenu Guillaume d'Orange, libérateur de la Provence et du Languedoc et ancêtre légendaire des comtes de Toulouse. Les poèmes épiques participent de l'histoire, dont ils mémorisent les événements les plus considérables, mais ils s'intègrent aussi et surtout dans une tradition de légendes.

L'épopée a pour matière la « légendarisation » de l'histoire. La première laisse de *La Chanson de Roland* mêle dans chaque décasyllabe un hémistiche historique et un hémistiche légendaire :

Carles li reis, nostre emperere magnes,
Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne :
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne...

Le roi Charles, déjà *Magnus*, est allé en Espagne en 776, vingt-quatre ans avant de devenir empereur ; il y est resté deux ans et non sept ; il a conquis les hautes terres de l'Aragon, mais n'a pu pousser jusqu'à la mer : la chanson de geste est emphatique, elle grossit les faits jusqu'à l'hyperbole ; mais elle s'enracine dans l'histoire et contribue à perpétuer le souvenir d'un passé qui ne doit pas mourir.

L'épopée et la vie de saint ne sont pas en concurrence. L'une et l'autre procèdent suivant une démarche identique : sur un fond de réalité historique viennent se greffer non seulement les exagérations fabuleuses, mais aussi toutes sortes d'intrigues annexes qui relèvent du folklore. A cette analogie génétique vient d'autre part s'ajouter une relative analogie formelle : *La Vie de saint Alexis* est écrite en strophes de décasyllabes assonancés qui évoquent la laisse épique et, s'il est improbable qu'un genre

soit redevable à l'autre de telle ou telle structure, il existe entre eux une parenté narrative, sans doute liée à une communauté de public.

Ce public est d'abord celui du château. L'œuvre traite de problèmes aristocratiques : elle célèbre l'honneur, la fidélité au lignage, la loyauté vassalique (ou inversement, la rébellion condamnable du vassal révolté) ; ou bien elle vante le renoncement du saint, qui sacrifie à sa quête mystique son droit au pouvoir et le bonheur qui s'offrait. Alexis, le soir de ses noces, rend à sa jeune femme son épée, indice de son appartenance chevaleresque, et son alliance, qui symbolise son intégration dans l'*ordo maritorum,* la catégorie des gens mariés. Il part pour un pèlerinage, d'où il ne reviendra que pour vivre chez lui comme un étranger, *incognito,* sous l'escalier de ses parents : étrange façon de concilier la marginalisation rédemptrice et le respect de l'ordre familial ! Toujours est-il que les premières œuvres romanes laissent entrevoir un contexte féodal où la puissance appartient à quelques grands qu'entourent des chevaliers démunis dont beaucoup aspirent à se tailler un fief en terre sarrasine : ce sont eux que mobilise Guillaume au Court-Nez dans *Le Charroi de Nîmes* pour les mener à la reconquête. Et la carrière d'un « baron » s'achève, si Dieu lui prête vie, sur un « moniage », qui fait de lui un ermite, obligé d'interrompre ses exercices spirituels pour en découdre avec les Sarrasins. Les chevaliers, inaptes à l'obéissance monastique, ne perdent jamais leurs qualités guerrières, même après de longs mois de jeûne et d'oraison !

Les « moniages » illustrent à leur manière cet individualisme aristocratique qui est si sensible dans la chanson de geste, malgré le poids qu'exercent un certain nombre d'institutions collectives telles que le lignage ou la fraternité des compagnons, ou encore la répartition par classe d'âge d'une chevalerie qui oppose, dans *Gui de Bourgogne,* les *juniores,* ceux qui vivent leurs « enfances » ou premiers exploits, et les

seniores, qui ont derrière eux tout un passé de campagnes. Quelles que soient les dimensions collectives de l'épopée, l'intrigue s'y concentre autour d'un ou deux héros, dont la vaillance galvanise les autres combattants, et qui sont prêts à devenir les champions de la juste cause au cours d'un duel décisif (Charlemagne contre Baligant, puis Thierry contre Pinabel dans *La Chanson de Roland*). La féodalité repose sur le serment de personne à personne : il est donc normal que sa littérature exalte la personnalité. Derrière le choc des peuples, l'imaginaire épique perçoit l'action prestigieuse de quelques grandes figures. L'homme fait l'histoire par sa volonté propre : telle est l'une des leçons de la chanson de geste, qui se voue au culte optimiste de l'acte héroïque dont l'exemplarité s'inscrit dans la mémoire commune. Le vers, un peu rude et nettement coupé à l'hémistiche, exprime la certitude tranquille d'une foi sans nuances : « Païens ont tort et Chrétiens ont droit. » C'est ainsi que la Chrétienté romane s'acquiert une littérature de la violence bénie de Dieu, pour la plus grande gloire de la noblesse occidentale.

De la haute noblesse plus que des petits chevaliers : ceux-ci ne sont dans l'affaire que des figurants. Les *bachelers* sans fief de la chanson de geste n'ont guère voix au chapitre. Le héros épique, s'il n'est pas au nombre des nantis, est au moins fils ou neveu de comte, quand il n'appartient pas au lignage impérial. Quelques exceptions à cette loi : le cycle épique de la croisade, qui fait intervenir les hordes des Tafurs, vagabonds racolés sur les chemins de l'ost ; et puis les poèmes tardifs, comme *Aiol,* où le protagoniste nous est présenté comme un chevalier démuni dont les armes rouillées et cabossées suscitent les sarcasmes de toute une ville.

L'individualisme et l'autobiographie

L'individualisme, avant le XIIIe siècle, est le fait de ceux qui disposent du pouvoir politique ou intellectuel. L'attention portée à ce qui, dans l'être, est unique, singulier, intime est contradictoire avec un état de fait où la justice ne retient que le fait et non l'intention, et recourt à l'épreuve judiciaire plus volontiers qu'aux procédures de la chicane. Un sensible décalage existe sur ce point entre l'institution judiciaire, marquée par ses origines germaniques, et l'essor d'une théologie de la pénitence qui insiste, dès le début du XIIe siècle, sur l'intention qui préside à l'acte. Les clercs ont précocement redécouvert la responsabilité de la personne, et ce sens de l'intériorité s'exprime avec éclat dans l'autobiographie, qui connaît un nouvel essor.

Raconter sa propre vie est souvent témoigner au service d'une autre Histoire sainte : celle de la grâce dans les cœurs. Tel est, semble-t-il, le projet de l'abbé Guibert de Nogent quand il entreprend son *De vita sua*. Mais loin de s'en tenir au modèle de saint Augustin, il rédige moins des « confessions » qu'une profession de foi sur son temps, où fourmillent les anecdotes (dont beaucoup versent dans le fantastique) et les relations d'événements capitaux comme la Commune de Laon de 1111 : Guibert juge avec sévérité cette insurrection ; on ne s'attaque pas impunément à un ordre voulu par Dieu, et de toute façon le mouvement communal est mauvais dans son essence parce qu'il constitue une nouveauté. Guibert lit dans l'actualité le poids de la Providence : dans l'éternel conflit entre le Diable et le bon Dieu, les forces du Bien finissent toujours par prévaloir.

Telle était déjà la leçon d'un autre chroniqueur, qui vivait au XIe siècle et qui s'appelait Raoul le Glabre. Lui aussi s'était raconté, en célébrant l'essor de ce monachisme qui couvrait la Chrétienté d'églises

blanches. Lui aussi rencontrait le Diable partout, exprimant une superstition visionnaire que favorisait l'absence de moyens pour lutter contre la nuit, dans une ambiance spirituelle portée au dualisme sommaire des anges et des démons.

L'autobiographie peut être l'indice d'une hypertrophie pathologique du moi. La rédaction de mémoires se présente alors comme une apologie passionnée : Rathier de Vérone, au Xe siècle, se justifie face aux vexations du pouvoir temporel, comme se justifie à son tour, mais cette fois contre les condamnations spirituelles qui l'ont frappé, Pierre Abélard dans l'*Historia calamitatum* qui connut, grâce à son traducteur Jean de Meung, un succès posthume, postérieur d'un siècle et demi à son élaboration.

On a douté de l'authenticité de l'*Historia calamitatum*, et l'on s'est demandé si les lettres d'Héloïse qu'elle comporte en appendice sont bien de la main de cette femme, qui était devenue la maîtresse, puis l'épouse de son maître. Lorsque celui-ci fut castré, Héloïse, à son corps défendant, se retrouva abbesse d'un ordre dont Abélard avait dicté la règle. Sa correspondance est riche d'une revendication féministe qui justifie l'amour au nom des droits du cœur. Elle y reprend les arguments de saint Jérôme contre le mariage et y affirme que, plutôt que d'épouser son amant, elle eût préféré demeurer sa *meretrix*, sa catin. Protestation passionnée, ou conformité à un genre littéraire ? On a récemment retrouvé un roman épistolaire de la même époque, peut-être écrit par un disciple d'Abélard, où les propos de l'amante exhalent une ferveur comparable à celle de l'étudiante parisienne (*Epistolae duorum amantium* du manuscrit de Châlons). Ou encore, Pierre Abélard a réécrit un corpus de lettres dont il détenait les originaux, et il les a adjointes au dossier qu'il voulait transmettre à la postérité pour se justifier des attaques dont il n'avait cessé de subir les coups. L'*Historia calamitatum* serait bien de sa main, plaidoyer d'un individua-

liste farouche qui n'a jamais renoncé à défendre la cause du libre arbitre et l'autonomie de la personne.

A l'époque romane, le « moi » n'est pas haïssable. Il ne l'est pas dans la poésie courtoise, où le poète s'investit en transposant son expérience amoureuse dans le cadre d'un roman imaginaire (l'*amor de lonh* chez Jaufré Rudel, le baiser volé chez Peire Vidal). La poésie urbaine à son tour favorise l'investissement du trouvère dans son texte : Rutebeuf étale sa misère et Robert le Clerc d'Arras insiste sur son repentir en soulignant : *C'est de vrai cuer quanques j'en di*. Mais ce sont là des notations plus ou moins furtives : l'autobiographie en français est ailleurs, dans certaines chroniques qui visent à la justification de leur auteur (c'est le cas de Villehardouin) ou dans la recherche du temps perdu que pratiquent, selon des modalités différentes, un Joinville, qui se souvient du saint roi défunt, ou un Gilles le Muisit qui rafraîchit ses vieux jours en évoquant le Paris de sa jeunesse. Puis vient le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut, amour de vieillesse mis en roman sous forme de correspondance amoureuse. La quête poétique aime à brouiller les pistes ; elle marie le fantasme et l'image de marque ; et les plus grands lyriques de la fin du Moyen Age, Charles d'Orléans et Villon, sauront exceller dans l'art de s'épancher sans retirer le masque. C'est ainsi que, chaînon par chaînon, s'élabore l'immense discours du « je » médiéval, dans une prodigieuse diversité stylistique, typologique et psychologique.

Le temps du mythe

La chronique, la chanson de geste et la vie de saint, si légendaires qu'elles soient, sont censées rendre compte d'une réalité historique étrangère à la fable. De même, sans doute, la biographie des poètes, telle

qu'elle se dégage de leurs œuvres : c'est l'image qu'ils ont voulu laisser d'eux-mêmes, et à cet égard, les *Vidas* qui retracent l'existence imaginaire des troubadours ne sont point mensongères. Toutefois, concurremment à ces genres crédibles, il en est d'autres tels que le roman, le lai ou le fabliau, qui s'installent dans la chimère et cultivent la merveille, voire l'énormité. Sans doute revendiquent-ils une historicité fondée sur la tradition de vieux récits, ceux que le lai primitif condense en un chant passionné ; mais Chrétien de Troyes a beau proclamer que l'argument de son *Cligès* figure dans un manuscrit de la bibliothèque cathédrale à Beauvais, il sait bien que nul n'ira vérifier ses dires, et il s'autorise, avec la superbe d'un romancier conscient de ses droits à l'*inventio* (choix d'une matière) et à la *dispositio* (construction d'une intrigue ordonnée ou « conjointure »), la liberté de réorganiser les contes qu'il utilise pour les transmuer en narration riche de sens. La tradition arthurienne échappe désormais au strict cadre historique dans lequel l'avait enfermée Geoffroi de Monmouth. Wace avait accueilli dans son *Roman de Brut* de nombreuses anecdotes glanées çà et là (comme le combat d'Arthur contre un géant au Mont-Saint-Michel) ; mais avec Chrétien, et déjà avec les *Tristan*, le passé de la Bretagne n'est plus l'objet d'un travail d'historien qui rend compte des règnes successifs : il sert de contexte à l'aventure individuelle, à travers les épreuves et l'initiation.

Dans le prologue de sa *Chanson des Saisnes*, Jean Bodel définit les « contes de Bretagne » comme « vains et plaisants » : leur contenu est illusoire et leur enseignement nul ; ils ne visent d'autre but que le divertissement. Ce jugement est sévère : Jean Bodel veut, par contraste, faire ressortir la vérité et l'utilité de son propre poème (qui donne pourtant de la guerre de Charlemagne contre les Saxons une version singulièrement fantaisiste). Ne soyons pas dupes de cette *captatio benevolentiae*, mais reconnais-

sons qu'elle a le mérite de montrer comment, dans la conscience du public, pouvaient être perçus les mythes de la Table ronde et du Graal : comme un univers de merveilles, fascinant et fabuleux, où les valeurs chevaleresques et courtoises finissent par avoir raison des enchantements. Mais l'exploit réussi peut asservir le vainqueur : la victoire sur le gardien d'un pont (ou d'une fontaine magique) oblige le triomphateur à remplacer le vaincu dans l'accomplissement de cette mission. Et l'accès à de mystérieux royaumes (Gorre dans *La Charrette*) introduit le protagoniste dans un autre monde qui se souvient de l'Annawn celtique, pays des morts et terre des dieux, où se côtoient vivants et défunts comme à la fin du *Conte du Graal* : Gauvain y retrouve, au château de la Roche de Canguin, sa grand-mère Ygerne, disparue depuis longtemps, aux côtés de sa mère et de sa sœur. A son habitude, Chrétien de Troyes rationalise cet épisode, en expliquant que l'annonce de la mort d'Ygerne était une fausse nouvelle ; mais nous devinons sous ces récits un substrat dont le caractère folklorique ne devait pas échapper ni aux poètes ni à leur auditoire. Plus que d'autres genres littéraires, le roman arthurien nous ramène à des mythes dont le public médiéval était friand.

Un bon moyen de conjurer ce paganisme latent est la christianisation des schémas narratifs. Dès le début du XIIe siècle, la présence sur une archivolte de la cathédrale de Modène, dans une ville où Mathilde de Toscane avait fait venir de nombreux Anglo-Normands, d'une scène retraçant l'enlèvement de l'épouse d'Arthur par un certain Melvas (le Méléagant de *La Charrette*), manifeste que ce thème d'*aithed* (récit de rapt) donnait déjà lieu à une interprétation chrétienne (la quête de la reine illustrant l'amour conjugal). Les figures d'Erec, d'Yvain et de Lancelot, chez Chrétien de Troyes, symbolisent l'avènement de l'ordre royal dans une Bretagne de moins en moins anarchique. Et *Le Conte du Graal*

transforme le récipient mythique où se concocte la nourriture des guerriers en vaisseau sacré qui contient une hostie. Avec Robert de Boron, la lance qui saigne s'identifie à celle avec laquelle Longin avait frappé le Christ, et le Graal devient le Saint-Graal, le calice qui a recueilli son sang sur la Croix. Robert de Boron est, semble-t-il, le premier à remonter de l'épopée arthurienne jusqu'aux temps évangéliques : le roman breton tend à se confondre avec l'histoire du salut, comme il apparaît dans le *Merlin* qui relate l'échec du diable impuissant à remettre en cause l'œuvre de la Rédemption.

Dès lors, le texte prend une dimension nouvelle. Les grandes sommes en prose du XIII[e] siècle : *Perlesvaus, Lancelot-Graal, Tristan en prose,* multiplient les personnages, dont beaucoup sont les protagonistes d'une série d'aventures. C'est l'avènement d'un nouvel art de conter fondé sur l'entrelacement, qui consiste à suivre pendant un certain temps tel chevalier dans ses quêtes multiples, puis tel autre et tel autre encore, dans un amoncellement de péripéties. Les plus anciens de ces ensembles, *Perlesvaus* et *Lancelot-Graal,* décrivent la lutte de la chevalerie chrétienne contre un monde encore païen. Puis la conquête du saint vaissel prend un autre sens plus profane dans le *Tristan en prose* et dans les textes dispersés où l'on a cru discerner les débris d'un vaste cycle dit « cycle du Pseudo-Robert de Boron » : cette entreprise épuise le monde arthurien et prépare la chute et la mort d'Arthur. C'est de ces œuvres tardives que s'inspirent la *Tavola ritonda* italienne, les *Domandas* espagnole et portugaise et *La Morte Darthur* de l'Anglais Malory. A la fin du Moyen Age en effet, l'Europe adapte l'héritage des grands romanciers prosateurs français. Et les ducs de Bourgogne se piquent d'avoir appris l'art de vivre et de faire la guerre dans les histoires de la Table ronde, ce qui n'a pas porté bonheur au Téméraire...

Le roman arthurien en prose, avec sa démesure, ne

saurait plus être l'ouvrage d'un auteur unique. Peut-être est-il élaboré par une équipe à partir du canevas qu'organise un « architecte » ; ensuite son texte est d'autant plus vivant qu'il est l'objet de réfections perpétuelles. A cette complexité formelle viennent s'ajouter les difficultés de l'écoute : telle aventure que Galaad achève dans *La Queste del Saint-Graal* est préparée dès *L'Estoire del Saint-Graal* qui narre la venue en Bretagne de Joseph d'Arimathie. D'où le jeu constant des anticipations et des rappels, qui implique chez l'auditeur une mémoire considérable. Mais surtout, ce système de références recouvre une certaine conception du devenir. Il occulte la distance des siècles et permet de lire sous la dispersion événementielle l'action d'une Providence attentive. A cet égard, le roman arthurien en prose est, comme la vie de saint et la chanson de geste, un genre qui sacrifie la durée au profit de l'éternel.

Mystique et circularité

La conscience de la précarité va souvent de pair avec la soif de permanence. La contemplation de l'être n'est point contradictoire avec le sens de l'individu. Les arts plastiques de l'Occident médiéval révèlent un double souci de vérité concrète et de transcendance religieuse. De loin, les longues statues-colonnes de Chartres sont toutes identiques dans leur mouvement ascensionnel ; de près, chacune est différente, et toutes disent une vie intérieure spécifique.

Peu de portraits fidèles cependant avant le XIIIe siècle. Ce que l'on représente est la fonction : de prophète, de roi, de clerc, selon un processus d'idéalisation qui sacrifie lui aussi l'existence à l'essence. Puis vient le moment où l'effigie se veut ressem-

blante : c'est ainsi qu'évolue, entre autres, l'art funéraire.

L'univers médiéval est à la fois celui de l'unité et celui de la diversité. D'où sa conception de l'histoire, qui perçoit le passé à la fois comme identique et comme différent. Ici, l'anachronisme, joint à la nette perception de la distance historique. Les personnages du roman « antique » sont des chevaliers, des clercs, voire des évêques, mais ils évoluent dans une civilisation qui n'a pas connu la révélation : la faute ne s'y oblitère point par le repentir ; les passions y sont souvent désespérées, et le suicide n'y est pas rare. Les institutions, le décor et les costumes sont ceux du XIIe siècle, mais les comportements et les mentalités sont autres, dans une atmosphère volontiers tragique.

Mundus senescit : le monde vieillit. Ceci implique le sentiment d'une décadence, mais il reste que l'humanité a été transformée par la venue du Christ. Dieu est présent parmi les hommes. Il les éclaire de sa grâce. Il convertira les juifs et les sarrasins à l'heure de la parousie.

Le temps est sacré. Il est orienté vers le salut. La vie de l'homme s'organise en quatre âges dont le premier est celui de l'innocence et le quatrième celui de la préparation à une bonne mort.

La sagesse est de se tourner le plus tôt possible vers la *caritas*. Les moines indiquent le chemin à suivre. Le cloître, carré parfait, est l'image du paradis : refuge contre les maux du siècle, il se veut école de perfection.

Puis la mystique se sécularise. Des laïcs, en Flandre, en Rhénanie, la pratiquent autour des béguinages, ou sous l'impulsion des ordres mendiants. Alors apparaît, en langue vulgaire, toute une littérature contemplative, comme les écrits de la Flamande Radewich, ou les poèmes de la Lyonnaise Marguerite d'Oingt. Plus tard viendront Ruysbroeck prieur de Groenendael ou Liidwine de Schiedam, dont la vie

douloureuse (elle était obèse) inspirera Huysmans. A un mysticisme roman tantôt apocalyptique et visionnaire (*Hortus deliciarum* d'Hildegarde de Bingen) et tantôt fondé sur la méditation du *Cantique* (saint Bernard), succède un mysticisme gothique moins obsédé par la mort et le péché. Mais entre le XIIe et le XIVe siècle, l'Occident médiéval a évolué d'un christianisme monastique à une piété plus affective. Jésus n'est plus le Pantocrator ni Marie la Théotokos. Au hiératisme des vingt-quatre vieillards a succédé le pathétisme du crucifix et de la *pietà :* le réalisme l'emporte sur le symbole, en même temps que recule le sens de l'absolu.

L'évolution de la littérature traduit à son tour, et précocement, cette mutation dans la conscience de la durée. La chanson de geste renonce au jeu des laisses répétitives ; le grand chant courtois fait place au dit où s'investit le poète, surtout lorsque son appartenance urbaine lui donne le goût de la confidence et du concret.

Les cultures de la transcendance se complaisent à des œuvres « circulaires », où la clôture (du texte, du paragraphe) revient aux données de l'ouverture, par exemple en reprenant dans l'épilogue les termes du prologue : cette structure est fréquente dans l'*exemplum* édifiant ou moral, qui s'ouvre et se ferme sur un sermon. Paradoxalement, les romanciers du XIIe siècle se soucient peu de cette correspondance entre début et fin de l'ouvrage, alors qu'un roman tardif comme *La Châtelaine de Vergi* est au contraire scrupuleux à cet égard. La circularité est alors devenue artifice rhétorique : l'art d'écrire ne se cherche plus, il se fige dans des recettes. Qu'on ne lise pas ici un jugement de valeur : la conformité à la norme est facteur de perfection formelle, et *La Châtelaine de Vergi* est un roman remarquablement « ficelé ». Il participe seulement d'une littérature de plus en plus profane : aucune dimension spirituelle dans sa mise en garde initiale et finale contre les

paroles imprudentes ; Dieu est évacué du récit, qui donne à la passion toute son ampleur mortelle. Le désespoir des romans « antiques » (celui aussi du *Tristan* de Thomas) se généralise à toute une école romanesque : « laïcisation » ou mieux « profanisation » dont les conséquences culturelles seront incalculables.

La poésie lyrique de la fin du Moyen Age, figée dans des formes telles que le virelai, le rondeau ou la ballade, exprime elle aussi la circularité d'une inspiration bloquée. Le rondeau s'enferme dans la litanie de son refrain qui signifie une pensée tournant sur elle-même dans un cercle vicieux. Comme si le temps avait cessé d'être une force dynamique, comme si l'avenir n'était plus perçu que comme un recommencement. Poétique du vieillissement (est-ce un hasard si Charles d'Orléans a tant chanté la vieillesse ?)... Le passé a tout englouti, même l'espérance : ici le thème de l'*ubi sunt*, avec ses halos nostalgiques. Où sont-ils, les chantres lumineux du *joy* et de la *jovenz* ?

CHAPITRE IV

LA FÊTE ET LA FOLIE : FOLKLORE ET MARGINALITÉ

TEMPS liturgique et rythmes saisonniers : la vie médiévale est marquée par l'alternance entre périodes de fêtes et d'abondance et périodes de pénitence et d'austérité. Le conflit de Carême et de Carnage ou Mardi Gras transpose ce balancement entre Cocagne et le jeûne et l'abstinence. Une partie de la culture profane procède de festivités ou accompagne la liesse de manifestations telles que les entrées royales. Le théâtre s'est développé dans le cadre des réjouissances urbaines. La fête exprime aussi la reviviscence de traditions païennes : elle ressuscite les mythes immémoriaux, elle est l'occasion du chant, de la danse, du conte ; elle libère la contre-parole, qui porte en elle la voix des pulsions vitales affranchies de toute censure. Elle est folie au sens métaphorique du terme : le fou médiéval, sauf s'il est *forsené naïf*, dément de naissance, ou si son égarement est fortuit et passager, est un homme qui se masque, et qui s'autorise de sa déraison pour se livrer à un discours déréglé inaccessible à toute répression. Du fou au bouffon : le bouffon contredit le verbe totalitaire ; il est le seul, auprès du prince, à pouvoir railler l'abus de pouvoir. Sa marginalité se révèle artificielle : il s'intègre dans un système, qui non seulement tolère, mais encore implique le défou-

lement des sens et du langage. Les confréries de fous sont nécessaires à l'équilibre de la société : c'est ailleurs, du côté de l'hérésie, ou auprès de ceux, juifs ou sarrasins, qui refusent l'ordre chrétien, qu'il faut chercher les vrais exclus, à leur tour rassemblés dans des groupes qui vivent en ghetto. Nul n'échappe à la structuration sociale, et le monde roman ou gothique est constitué d'ensembles plus ou moins cloisonnés, entre lesquels existe une communication par échanges ou par osmose. L'histoire littéraire ne doit pas négliger la part des exclus : toute culture est un creuset où se fondent les apports divers. D'où l'indispensable descente aux enfers, là où dorment les œuvres interdites, dans le silence imposé par les tabous aux conduites anarchiques ou provocatrices.

Dans un livre trop adulé, puis trop dénigré sur la fête carnavalesque, Mikkaïl Bakhtine a pratiqué l'amalgame entre la « contre-culture », qui est refus des modèles idéalisés, et je ne sais quelle idéologie du peuple, qui serait fondée sur la triple apologie du ventre, du sexe et de la défécation. Or, la dérision scatologique ou pornographique n'est pas absente de l'art officiel : les imagiers romans lui accordent sa place avec un libéralisme ingénu qui ne fait que traduire leur volonté de célébrer la Création sans en occulter les aspects scabreux. La gaillardise du fabliau réjouit les chevaliers et s'inspire de cuistrerie cléricale. Inversement, la vraie culture populaire est pudique et recourt plus volontiers à l'ellipse qu'à la grossièreté, comme le démontre sans peine la chanson paysanne à partir du moment (XVIe siècle) où elle est connue. Il n'y a pas conflit ouvert entre un idéalisme dominant et des anti-modèles contestataires ; la civilisation médiévale charrie à la fois des normes esthétiques et tout un arsenal de monstres.

Le rythme de la vie oscille entre le manque et la profusion. Je ne veux point parler des années grasses et des disettes : la famine est rare au XIIe et au XIIIe siècle et ne reparaît qu'au XIVe ; c'est dans la

succession des travaux et des jours que s'inscrit le cycle de la consommation et de la restriction. Après l'Avent, période pénitente, viennent Noël, puis la fête des fous (le jour des Saints-Innocents), puis celle des Rois (l'Épiphanie) et celle de l'âne (commémorant la fuite en Égypte : on y promenait un âne de bois monté sur roulettes ; on y célébrait une messe parodique). Le carnaval, au Mardi Gras, s'achève sur le carême. Puis Pâques ramène la joie de vivre, qui coïncide avec le renouveau printanier. Alors s'ouvre l'allégresse de mai avec ses réjouissances profanes : élection de la reine de mai, plantation du mai par les jeunes, chevauchées des *trimazous* et *trimazettes* par les campagnes. Ensuite surviennent les travaux de la fenaison et de la moisson. Celle-ci se clôt par le festin du « déchaumage », qui prépare une période joyeuse : celle des vendanges. On en arrive au début de l'hiver, à la Saint-Nicolas, où l'on gâte les enfants ; c'est aussi le moment où l'on tue et où l'on sale le cochon. Et tout recommence...

Ajoutons les marchés et les foires : y affluent charlatans et bonimenteurs, acrobates et funambules, montreurs d'animaux et de prodiges, lutteurs et prostituées. N'oublions pas nos jongleurs, ni non plus, à la fin du Moyen Age, les troupes de farceurs qui se produisent sur les tréteaux. La fête paroissiale est prétexte à divertissements qui vont du bal au jeu de la *choule*, où l'on se dispute entre villages, et de façon souvent sanglante, une boule de cuir, de bois ou de crin. Dans les villes, il faut tenir compte des exécutions capitales, spectacles joyeux et formateurs pour la jeunesse, surtout si le supplice est lent et si les condamnés sont nombreux. Les bourgeois peuvent assister aussi à des entrées royales : quand le souverain, ou l'évêque, ou le seigneur, vient visiter officiellement une de ses bonnes villes, on se rend processionnellement à sa rencontre, avec les plus prestigieuses productions du lieu ; parmi ces merveilles, les plus jolies filles, parfois toutes nues. Puis l'hôte

solennel pénètre dans les murs ; les rues sont jonchées d'herbe fraîche et de fleurs ; de somptueuses tapisseries pendent des plus riches fenêtres. Sur le parcours, on a construit des échafauds où ont lieu des tableaux vivants. Il n'est pas exceptionnel que les fontaines publiques laissent couler le vin pendant des heures entières. Il arrive qu'un grand tournoi illustre la journée : il se déroule suivant tout un scénario inspiré par les romans de la Table ronde ou par la légende d'Alexandre : un épisode fréquent de cette joute est la rencontre des chevaliers avec des femmes sauvages (les dryades du poème composé au XIIe siècle par Alexandre de Bernai). Des représentations ont lieu, de Mystères ou de pièces profanes, et elles sont préparées par la « montre », défilé en ville des acteurs costumés. Fréquentes sont, au Moyen Age, les occasions de s'*esbaudir*. Bien des villes se ruineront, au XVe et au XVIe siècle, à monter des Passions dans des « hourdements » ambitieux ; mais ne s'agit-il pas avant tout de se montrer plus fastueux que le voisin ? Les aïeux de ces bourgeois-là auraient tout sacrifié, comme à Beauvais ou à Strasbourg, pour avoir une cathédrale plus haute que les autres...

L'heureux triomphe de la sottise

Le 26 décembre, jour des Saints-Innocents, on élit dans l'église l'évêque des fous, qui prononce un discours grotesque. Puis ont lieu des débordements contre lesquels les prélats mettent en garde leurs clercs. Les sots se répandent par les rues, en taquinant les dames et demoiselles ; ils huent les cocus, et promènent les maris dominés sur un âne qu'ils chevauchent à rebours, tournés vers la queue de leur monture. Ce sont là jeux que pratiquent les jeunes lors du « charivari » contre telle victime dont le comportement n'est pas conforme à la norme. Les

fous sont des notables, nés dans la ville et financièrement à l'aise. Les « Gilles » de Belgique sont leurs héritiers, qui ont changé de costume lorsqu'ils ont vu des Indiens d'Amérique au XVI[e] siècle. Le sot médiéval porte sur son crâne rasé (il suffit de dissimuler les cheveux sous une vessie) un bonnet à plusieurs pointes avec des clochettes ; il tient un bâton ou marotte ; il circule avec dans les mains un fromage rond : le fromage, nourriture de pauvre, est l'attribut du *dervé*, et sa forme évoque la boule de majesté qui symbolise le pouvoir du prince.

A la fin du Moyen Age, des confréries de sots comme les Cornards ou Connards à Caen et à Rouen, monteront des soties : la sotie manifeste la folie du monde, qui a envahi l'Église et la cour. Le prince des fous, ou bien Mère Sotte, gouvernent les affaires ici-bas. La sotie met en théâtre un folklore urbain dont les origines sont anciennes : la fête des fous remonte aux lupercales et aux saturnales, où des esclaves retrouvaient le droit au franc-parler dans une société provisoirement privée de sa hiérarchie. Libération de la parole, la fête bouffonne est l'occasion d'un discours déréglé. A la fin du XIII[e] siècle, quand la littérature vernaculaire s'est acquis un statut, la folie peut s'introduire dans le poème : alors apparaissent, dans les grandes villes du Nord, les fatrasies, fatras, desveries et sottes chansons qui, dans des cadres formels stricts, accumulent les associations de mots cocasses selon une poétique du non-sens dont le registre est volontiers pornographique ou scatologique. Ici joue pleinement la parodie des modèles courtois, sans que l'on puisse parler de contre-culture : les auteurs de fatras ou de fatrasies ne sont pas des marginaux, mais des poètes qui sont parfaitement intégrés dans les milieux urbains et jusque dans les cercles aristocratiques. L'écriture folle est un jeu culturel, au même titre que les variations en vers équivoqués sur l'alphabet ou l'*Ave Maria* auxquelles se complaît Huon de Cambrai :

même gratuité, même culte du langage, au moment où recule l'idéalisme chevaleresque.

La folie urbaine est ludique, et ce ludisme lui ouvre maint prolongement littéraire. Mais le jeu ne prend son sens que parce qu'il se fonde sur un vertige. Ce qui fascine chez le bouffon, c'est son ambiguïté. Dans les *Folies Tristan*, le héros, que son exil tue de mort lente, illustre le *topos* ovidien de l'*amans amens*. Tristan décide de se déguiser en fou, pour pouvoir retourner à la cour du roi Marc. Il joue à la perfection son rôle : quand il arrive, il est assailli, comme tout *dervé* pérégrin, par une racaille de jeunes qui le harcèlent de coups auxquels il réplique comme un insensé, frappant à gauche quand on l'attaque à droite. Puis, introduit devant son oncle, il lui tient un discours carnavalesque sur les noces de l'abbé du Mont-Saint-Michel et d'une grosse abbesse (*Folie d'Oxford*). Sommé de dévoiler son identité, il s'affiche comme un enfant sans père, né sur la mer d'une baleine et recueilli sur une roche par une tigresse : chute dans l'animalité qui rappelle la naissance marine du personnage et son enfance difficile. Après avoir proposé à Marc un marché de dupes (il veut échanger contre Yseut une sœur qui n'existe pas), Tristan énonce son rêve d'une île déserte où il vivrait avec son amie : un palais de verre en plein ciel, où ses amours clandestines se dérouleraient en pleine lumière. La cour se réjouit de ces élucubrations à double sens dont elle ne possède pas la clef : elle n'en perçoit que les incongruités, alors que le statut provisoire du fou déguisé lui permet d'aller jusqu'au bout de son propre dire. Yseut, de son côté, se refuse à identifier son amant à celui qu'elle prend pour un enchanteur, jusqu'au moment où, seul devant elle, l'intrus consent à jeter bas le masque...

Le *Tristan en prose* raconte à son tour d'autres folies du héros, mais celles-là ne sont pas feintes. Car c'est un autre *topos* que celui du forcené réellement aliéné par le désespoir passionnel : Yvain, dans *Le*

Chevalier au Lion, Partonopeus de Blois, Florimont, Lancelot, dans le roman en prose, Amadas et combien d'autres perdent la raison parce qu'ils se croient à tout jamais privés de la femme qu'ils aiment ! Ils fuient alors loin des hommes et reviennent à la bestialité de l'homme sauvage, qui vit nu, dans la lande et la forêt, en se nourrissant de racines. Ici, une autre image, toute littéraire, d'une folie romanesque sans correspondances dans la réalité. Car le fou de la réalité médiévale est tout autre chose.

Il est tout d'abord l'idiot de village, personnage intégré dans son milieu, pris en charge par la communauté et traité avec un saint respect par les gens qui l'entourent ; mais il est aussi le furieux dont la famille est responsable : tel est un instant le cas d'Amadas, et tel est aussi, mais de façon moins visible, le cas du *dervé* dans *Le Jeu de la Feuillée*, que son père doit sans cesse contraindre au calme, en employant s'il le faut la violence. Plus douloureux encore est le cas des fous itinérants, souffre-douleur de la populace. Ceux-là sont les vrais exclus, au point que, dans le conte des *Trois Chanoines compagnons* (*Vie des anciens Pères* du XIIIe siècle), le plus saint des trois clercs convertis choisit de passer pour un de ces déments sans feu ni lieu pour s'astreindre à l'existence la plus pénible et la plus pénitente : il met ainsi en pratique la folie évangélique du renoncement total, et sa ferveur se voit bientôt récompensée par le plus grand des miracles, puisqu'il ressuscite un mort.

Ce qui est folie pour les hommes est souvent pour Dieu la suprême sagesse. Il est une démence mystique, il est aussi une déraison de la grande aventure. Une croisade, voire un pèlerinage, sont souvent démarches insensées. Si rationaliste qu'il se veuille, le Moyen Age est rarement raisonnable. Il croit en la vertu d'enfance, avec un émerveillement ingénu. D'où son culte du *nice*, du naïf dont l'innocence triomphera des épreuves. Ici, le mythe de Perceval et le royaume des cieux ouvert aux simples en esprit.

L'enfant et l'aventure

Perceval est un demi-sauvage qui sort de sa forêt et qui ne connaît rien aux usages du monde. Il applique aveuglément les leçons qu'on lui donne et suit à la lettre les recommandations de sa mère et du *preudome* qui l'initie à l'escrime, le sage Gornemant. Chez lui, nature prévaut sur *norreture* (le mot signifie éducation) : quelques instants suffisent pour qu'il apprenne l'art de chevalerie.

La conquête du Graal lui est réservée et il la mènera à bien tandis que, au contraire, Gauvain, parangon de toute prouesse et de toute courtoisie, échoue piteusement dans ses démarches. Dieu humilie les habiles pour mieux élever ceux dont le cœur est pur. Qui a osé dire que la civilisation romane avait méconnu l'enfant ?

Elle peint plus volontiers les « enfances » que l'enfance. Les « enfances » d'un héros épique, ce sont ses premiers exploits sur le terrain. Le chevalier novice l'emporte malgré son inexpérience là où ses anciens ont ou auraient échoué. Le jeune chevalier est un personnage épique et romanesque. Il n'en va pas de même de l'*enfançon* dont le quotidien n'est pas « producteur de texte ». Pour qu'il acquière une stature narrative, il faut qu'il devienne le sujet, obligatoirement passif, de péripéties telles que naufrages ou enlèvements ; ici les œuvres plus ou moins inspirées du roman gréco-latin (*Apollonius de Tyr*) depuis le *Guillaume d'Angleterre* attribué à Chrétien de Troyes jusqu'à *La Fille du comte de Ponthieu* dont l'héroïne, future mère du sultan Saladin, retrouve en Égypte ses fils et son mari au terme d'une incroyable série d'événements noirs. Ou *Parise la Duchesse*, chanson de geste mélodramatique sur le thème de la femme innocente persécutée : calomniée, elle est séparée de ses enfants jusqu'au jour où ses détracteurs sont précipités dans le bûcher qu'on avait

préparé pour elle. Ce n'est pas dans ces textes rocambolesques que le premier âge d'homme trouve pleinement son expression littéraire, mais plutôt dans les ouvrages autobiographiques, des mémoires de Guibert de Nogent à *L'Épinette amoureuse* de Froissart, dont les premières pages relatent sans doute les souvenirs enfantins du poète. La littérature médiévale s'adresse aux adultes ; elle ne saurait donc faire de l'enfance une de ses préoccupations majeures, mais ce silence des livres ne signifie pas que les gens du Moyen Age n'aient pas aimé les enfants. Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'ils n'avaient pas l'occasion de les décrire dans leurs jeux et dans leur spécificité.

Les imagiers étaient paraît-il inaptes à sculpter ou à peindre l'enfance. Mais l'enfant Jésus est aussi le Dieu rédempteur, même et surtout lorsque la Vierge Marie le présente sur ses genoux à l'adoration des foules. Qu'on représente le massacre des Innocents ou le jugement de Salomon, le corps et le visage du nouveau-né redeviennent crédibles et la technique de l'artiste est empreinte de tendresse angoissée. Malgré le taux probablement élevé de mortalité infantile, qui devait cuirasser les cœurs devant ce drame, la mort du nourrisson reste une épreuve déchirante. Et l'essor du culte marial sacralise la maternité, qui, jusque dans le très profane *Roman de la Rose*, se présente comme la finalité première de l'amour.

Jouvence et « juvenes »

Pendant les premières années de sa vie, l'enfant est confié à la femme. Puis il s'initie au savoir (clérical, chevaleresque ou professionnel) qui lui permettra de s'intégrer au monde des adultes. C'est alors que l'adolescent est pris en charge par le groupe ; ou plutôt, il se constitue un groupe des *juvenes* avec ses valeurs et ses festivités propres. Dans les campagnes,

les jeunes ruraux pratiquent le valentinage ou courtisement, autour du 14 février (jour de la Saint-Valentin), des filles dont ils se disent amoureux, et lorsque arrive le mois de mai, ils leur vouent un service assidu de plusieurs semaines. Alors s'organisent des danses d'où sont sévèrement exclus gens mariés et vieux célibataires, et nous avons conservé sinon d'authentiques chants de mai, du moins leurs transpositions en *reverdies :* poésie popularisante où l'on mêle des traits occitans à la langue d'oïl parce que l'occitan est la langue par excellence du discours amoureux et celle d'un folklore conservateur. Par exemple, la reine de mai attend l'époux qui viendra de la mer, et toute une mythologie païenne vient affleurer dans les strophes dont la musique est rageuse comme un caprice. Plus généralement, la reverdie chante la rencontre d'une femme surnaturelle, qui finit par se confondre avec la Nature. Vêtue d'atours fabuleux où la soie et l'or se mêlent aux glaïeuls et aux feuillages, elle chevauche une mule qui porte trois rosiers sur sa croupe, et aux chevaliers qui lui demandent qui elle est, elle répond qu'elle a le rossignol pour père et pour mère la sirène (*Volés vos que je vos chant*). C'est ainsi que s'accomplit l'hommage des poètes courtois à la culture populaire, qui célèbre l'amour en termes fantastiques bien qu'ingénus.

Les jeunes chevaliers s'associent-ils à ces divertissements champêtres ? Pour eux, la paysanne que la vie n'a pas encore fanée est une proie tentante si elle chemine seule, et la pastourelle relate avec esprit le dialogue de la bergère et de son séducteur. Le galant lui parle un langage mi-condescendant mi-courtois auquel la belle répond du tac au tac. Peu importe la fin de l'aventure : rares sont les cas où la *pastoure* est prise de force, et plus nombreux sont ceux où elle dissuade l'importun. La pastourelle aussi procède d'un folklore immémorial, mais elle exprime surtout la frustration sexuelle des *bachelers* qui vivent dans une société d'hommes. Heureux ceux qui ont terrassé

au cours d'un tournoi quelque riche seigneur : au moins peuvent-ils s'offrir une de ces prostituées qui guettent l'aubaine autour de la lice. Parmi ces femmes, il en est qui se vouent à servir toute une compagnie de *juvenes (De celle qui servit cent chevaliers a son c...).*

Dur est le chemin des jeunes au Moyen Age, sauf pour les héritiers du pouvoir, dont le seul calvaire est l'impatience, lorsque le seigneur en place est trop lent à mourir (d'où parfois de tragiques conflits, comme ceux qui opposent Henri II à ses fils après 1170). Les autres vieilliront sous le harnais, sans être assurés que leur dévouement soit remarqué, sauf par l'épouse du suzerain, dont le *guerredon* peut être métaphorique d'une autre rétribution, de terres ou de fiefs. Le principal réconfort du *bacheler* est ailleurs que dans des largesses aléatoires : moins dans la pratique des tournois que dans la solidarité d'une classe d'âge, dans cette amitié qui est une vertu majeure de la société féodale, et que l'on retrouve de *La Chanson de Roland* à *Amis et Amile, Athis et Prophilias, Daurel et Beton,* cette amitié que les clercs ne tardent point à parer de tout un héritage culturel procédant de Sénèque et de Cicéron.

Il est vrai que les clercs savent ce qu'est l'amitié et la solidarité de groupe. A leur tour, ils s'associent entre *juvenes* pour se distraire ou pour s'entraider, quand il ne s'agit pas de machiner de mauvais coups : le fabliau de *Gombert,* œuvre de Jean Bodel, relate la façon dont un vilain est joué par deux *escholiers* qui subornent sa fille et sa femme et le battent cruellement. A l'école cathédrale, puis (à partir du XIII[e] siècle) au sein des universités, si le cours se consacre à la glose de la parole sacrée, et si l'étudiant est tenu à fréquenter la messe et les petites heures, il se défoule aux moments de liberté ou lorsqu'il a achevé ses études, et le voici joueur impénitent, pilier de taverne et coureur de jupons. Beaucoup s'adonnent à une littérature provocatrice, qui chante les dés, le

vin, les femmes, et qui se charge de satire contre Rome et les cardinaux. Ainsi est née la poésie goliardique, nommée d'après l'évêque mythique Golias, ancêtre de ces « vagants » qui composèrent entre autres les célèbres *Carmina Burana.* D'autres clercs choisissent la langue vernaculaire pour composer des textes parodiques : débat du c... et du c..., « patenostres » diverses (de l'usurier, de l'ivrogne) qui « farcissent » un *Pater* souvent incohérent, compositions carnavalesques qui évoquent Cocagne, etc. Tous ces textes (dont beaucoup figurent dans des manuscrits de fabliaux) fleurent à la fois le jongleur et l'étudiant, par leur verve et par leur cuistrerie : ils émanent de clercs déclassés qui jettent sur le monde le regard amusé de l'intellectuel trop démuni pour se laisser prendre aux pièges de la société. Littérature marginale ? On la tolère comme il faut bien tolérer que jeunesse se passe...

Les marginaux

La véritable littérature marginale, au Moyen Age, serait celle des exclus. Des hérétiques, les textes ne se sont conservés que s'ils figurent dans les dossiers de l'Inquisition : tel fut le sort du *Livre des deux principes,* manuel cathare que l'on peut reconstituer d'après l'enquête de l'inquisiteur Durand de Mende au XIIIe siècle. Mais l'hérétique circule parmi ses semblables ; il veut mener une vie active ; il assume le risque terrible de ne pas s'exclure de lui-même, fût-ce au prix du bûcher. L'individu, même rejeté, tend vers le groupe et ne peut s'isoler.

A cet égard, l'exemple des lépreux est significatif. Le ladre n'est pas seulement un malade, c'est aussi, dans la croyance populaire, un puni qui expie une souillure (telle que la copulation de ses parents pendant une phase menstruelle). La lèpre est sanc-

tion de transgressions sexuelles et le *mesel* est, pense-t-on, un obsédé dont la luxure est insatiable. Dans le *Tristan* de Béroul, le chef d'une communauté de ces misérables propose à Marc qui veut faire périr Yseut dans un brasier de leur donner, à ses compagnons et à lui-même, la reine comme femme commune. Cette horde répugnante reflète-t-elle une réalité ? Certaines œuvres nous révèlent un autre aspect des choses : ainsi, les *Congés* de Jean Bodel et Baude Fastoul. Eux n'ont pas été chassés par leurs concitoyens ; ils quittent le monde d'eux-mêmes, parce qu'ils savent que leur contact est devenu insupportable. Mais ils ont besoin, avant de gagner la léproserie, de se constituer un douaire. La condition matérielle du ladre est en effet très différente selon qu'il est à la charge de la charité publique ou qu'il a les moyens de s'offrir un certain confort.

Ainsi en va-t-il des autres malades, encore que l'on assiste à de réels progrès dans l'hygiène et l'organisation hospitalière, qui relève entièrement de l'Église. La médecine, dont l'empirisme est corrigé par le recours à Galien et Hippocrate *via* les ouvrages juifs ou arabes, concourt toutefois moins à l'allongement de l'espérance de vie que l'amélioration du régime alimentaire, de moins en moins pauvre en protéines. Mais l'essor démographique est brutalement interrompu au XIVe siècle avec le retour des famines et des grandes épidémies.

Ces maux ont malgré tout de moindres conséquences que l'insécurité des campagnes due à la guerre de Cent Ans. Au début du XVe siècle, les exactions des « routiers », mercenaires en chômage entre deux expéditions militaires, ont pour effet un exode rural qui grossit le sous-prolétariat urbain. D'où un banditisme des villes qui ne sera résorbé qu'avec l'avènement du capitalisme moderne, et l'essor d'une prostitution qui restera catastrophique jusqu'au XVIIIe siècle inclus.

Nombreux sont donc les marginaux à la fin du

Moyen Age : *truand* et *coquin* désignent à la fois le mendiant et le malfaiteur. Vrais et faux infirmes pullulent, avec lesquels on se montre d'autant moins tendre que l'on confond malheur et châtiment divin : l'aveugle des fabliaux est d'emblée antipathique, et il est même une moralité où on voit un boiteux s'affliger d'un miracle qui le prive de son gagne-pain...

Autres marginaux : l'esclave, moins rare qu'on ne croit, et traité de façon paternaliste ; l'étranger, dont on raille le parler barbare (autre personnage de fabliaux que l'Anglais qui manie mal la langue romane), mais que l'Église protège s'il est pèlerin ou marchand. La xénophobie vise surtout les autres civilisations : l'islamique ou la byzantine. Ou bien encore elle recouvre, chez les chroniqueurs normands (Raoul de Caen) la méfiance des Nordiques à l'égard du monde méditerranéen : d'où, dans les *Gesta Tancredi*, des propos très durs contre les peuples d'Occitanie, prodromes lointains de la répression albigeoise...

L'Occident médiéval est-il raciste ? Il respecte le musulman ou le juif convertis. Qu'en est-il de l'homme noir ? Le diable apparaît à Raoul le Glabre sous la forme d'un Éthiopien. Et c'est avec un frisson horrifié que Guibert de Nogent décrit, dans ses mémoires, l'Africain que l'évêque de Laon Gaudri, avant la Commune de 1111, s'était acquis comme « gorille » exécuteur de ses basses œuvres.

Ceci nous amène à parler des plus marginaux parmi les exclus : je veux dire les bourreaux, à qui l'on vend le pain, comme aux juifs, en les obligeant à acheter la miche qu'ils ont touchée, et que l'on paie en jetant l'argent sur le sol. Les bourreaux ont pourtant une autre fonction sociale, puisqu'ils sont barbiers et chirurgiens. Mais ce ne sont pas des personnages littéraires, encore que leur sinistre silhouette se profile souvent au détour des textes...

Qui dit bourreau dit répression, et l'on pense aux

bûchers. Ici, une opinion fausse : que le Moyen Age tout entier ait été une époque de terreur. L'Inquisition ne s'organise qu'au XIIIe siècle, et d'abord contre les hérétiques du Midi. Auparavant, saint Bernard a protesté contre les violences subies par des sectes rhénanes : en face de l'erreur, préconisait-il, ce qui s'impose est le débat persuasif, et si l'interlocuteur s'obstine, il n'est d'autre voie que de prier pour lui. Au milieu du XIIIe siècle encore, le dominicain Humbert de Romans rapporte une histoire de sorcellerie près de Lyon : près de la tombe d'un saint d'autant plus douteux qu'il s'agissait d'un chien (thème folklorique de l'animal accusé d'avoir renversé un berceau alors qu'il défendait l'enfant), on vient le soir exposer les nouveau-nés atteints de malformations, avec l'espoir de les retrouver guéris le matin. On découvre l'auteur de ces substitutions : c'est une vieille femme, à qui l'on enjoint de se confesser et d'accomplir une sévère pénitence.

Confréries et corporations

Toute société se structure, et surtout une société hiérarchisée comme celle du Moyen Age. Les principes de groupement peuvent être divers, voire artificiels : chevalerie, clergie sont en définitive des ensembles vagues rassemblant des gens venus d'horizons variés, dont le statut économique et social est loin d'être uniforme, mais que dire de la *gent menue*, de ce qui deviendra le « tiers état », avant que n'émerge la « revendication bourgeoise » (à la puissance municipale, à une littérature et à un art spécifiques) ? Autre structuration possible : les regroupements par classes d'âge à l'intérieur des catégories (jeunes chevaliers, jeunes clercs, jeunes villageois). Alors intervient une solidarité active,

fondée sur la conscience de groupe. On est tout près du compagnonnage.

Le compagnon (cas sujet *compain*) est étymologiquement celui qui partage le pain, celui qui se lie à son ami au point d'avoir part à tout, malheurs et joies. Entre compagnons, se noue un rapport fraternel, qui peut être fondé sur un serment réciproque. Les origines du compagnonnage remontent à la nuit des temps et impliquaient peut-être, à l'origine, la cérémonie de l'échange du sang ; mais ce qui compte, c'est la cohérence que l'institution apporte au corps social, qui trouve une solidité accrue dans cette relation de personne à personne.

Il existe un compagnonnage épique dont l'exemple le plus célèbre est le couple de Roland et d'Olivier ; mais il est aussi un compagnonnage clérical qu'atteste un conte comme celui des *Trois Chanoines compagnons*. Toutefois, lorsque l'on parle de compagnonnage, c'est d'abord au monde des artisans que l'on pense.

Le travail manuel est organisé en corporations. Dans ces corporations, les apprentis se voient enseigner les secrets du métier. Une fois instruits, ils passent compagnons, lorsqu'ils ont accompli leur chef-d'œuvre. L'initiation aux tours de main s'effectue dans l'ombre : on ne révèle pas les bonnes recettes, et ceci a pour conséquences que plus d'une technique s'est perdue, comme, après la Peste Noire de 1347, l'art de faire un vitrail sans altérer la lumière. Ces arcanes ont suscité mainte hypothèse sur les origines de la franc-maçonnerie : l'exercice des *artes mechanicae* impliquait toute une cosmologie.

Le compagnonnage n'est pas égalitaire. L'artisanat médiéval est aux mains de patrons héréditaires qui pratiquent un paternalisme actif. La condition ouvrière est précaire et le chômage fréquent ; les salaires sont bas. Pourtant il ne faut pas prendre à la lettre certains textes littéraires (complainte des tis-

seuses de soie dans *Le Chevalier au Lion,* lieu commun de la femme noble que ses malheurs contraignent à travailler de ses mains : ce motif est fréquent dans le roman dit « réaliste », d'*Ille et Galeron* à l'*Escoufle* et chez les épigones de Jean Renart). La disgrâce d'une noble héroïne ou la captivité de « pucelles » aristocratiques dans un château de l'autre monde comme celui de Pesme Aventure dans *Yvain* sont des épreuves qualifiantes qui se déroulent dans un cadre crédible, mais non les procès-verbaux de tensions sociales dont les poètes se désintéressent. La littérature apporte un témoignage, mais quelle est l'information du romancier ? Quelle est la part de l'hyperbole ou de la sous-estimation ? A la fin du XIIe siècle, le salaire des ouvrières décrites par Chrétien serait paraît-il un revenu décent...

La condition des travailleurs s'est aggravée lorsque le compagnon, au lieu d'être payé à la pièce, s'est vu rémunéré à l'heure. Ceci advint au XIVe siècle, lorsque le temps laïc, mesuré par l'horloge, en vint à se substituer au temps de l'Église, qui sonnait les offices, de prime à vêpres et à complies. C'était un temps municipal, celui du beffroi, et il marquait la fin définitive de l'âge monastique, le plus contraire qui soit au rendement et à la hâte.

Au XIIIe siècle encore, le travail peut être conçu comme un complément à la création divine. L'homme continue de transformer le monde pour achever l'œuvre du septième jour. C'est pourquoi, malgré la condamnation de la Genèse (« Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front »), l'activité laborieuse n'échappe pas à une certaine forme de sacré.

Aux corporations, qui sont des associations profanes, se superposent les confréries, qui sont des associations religieuses. Leur objet principal est de célébrer le saint protecteur du métier (saint Vincent pour les vignerons, saint Crépin et saint Crépinien pour les cordonniers). Certaines confréries ont joué

un rôle actif dans l'histoire littéraire : ainsi les orfèvres de Paris, qui montaient, au XIV[e] siècle, des spectacles de mystère (les *Miracles Nostre Dame par personnages*) à l'occasion de la Saint-Éloi.

Il est vrai que les orfèvres constituent une catégorie privilégiée dans le monde de l'artisanat. Au sein de la bourgeoisie, d'importants clivages séparent les métiers nobles (verrier, drapier, cordonnier ou fabricant de chaussures) des métiers humbles (fripier, savetier). Ces divisions s'accentuent en même temps que s'élargit le fossé entre les nantis et la *gent menue* lorsque les plus puissantes familles, enrichies par l'industrie et le négoce, se lancent, malgré les interdictions de l'Église, dans le prêt à intérêt et constituent les premières banques.

Ainsi apparaît, en face du pouvoir politique et spirituel, un autre pouvoir, économique, qui se réserve les affaires de la ville. Le petit peuple murmure ou s'entre-déchire lors de querelles entre compagnons qui relèvent de fraternités différentes ; mais les notables gravissent avec une lente sagesse les échelons qui les mènent vers le conseil du prince. Ne pas aller trop vite, sous peine de choir brutalement, comme il advint à Pierre de La Brosse en 1278. Et ne pas jouer non plus au bourgeois gentilhomme : devenir chevalier, c'est renoncer aux revenus fructueux de la production et du commerce. Le patriciat n'a pas de prétention nobiliaire : il adopte les divertissements de l'aristocratie, mais l'univers communal est une réalité spécifique, qui cherche son identité culturelle et finit par la trouver dans des genres qui lui sont propres, comme, après 1300, le théâtre des Mystères.

CHAPITRE V

LES GENRES LITTÉRAIRES AU MOYEN AGE

IL est désormais nécessaire de bien définir chaque genre, selon ses lois propres (même si ces lois ne sont pas formulées) et selon son écriture spécifique (l'écriture impliquant un contenu, une matière, et donc des éléments idéologiques particuliers). On ne parle pas de la guerre ou de l'amour dans les mêmes termes quand on compose une élégie, une épopée ou un sermon : on a tort de s'étonner devant la différence de ton qui sépare le *Congé* d'Adam de la Halle et son *Jeu de la Feuillée* quand le poète tient dans l'un et l'autre ouvrage un discours sur sa femme Maroie : le *Congé* et le *Jeu* sont probablement contemporains ; le *Congé* chante la tendresse et le *Jeu* la dérision ; mais le *Congé* appartient à une tradition de lyrisme personnel, et le *Jeu* est une sorte de comédie, avec toute la distanciation esthétique qu'implique une « mise en théâtre ». La connaissance des genres, avec toutes leurs modalités propres, est donc fondamentale à toute approche de la réalité littéraire au Moyen Age.

Mais cette connaissance est malaisée. Les genres sont rarement définis dans des manuels avant le XIVe siècle. Les structures primitives sont fragiles et disparaissent en fonction de goûts nouveaux. Il est d'autre part des ouvrages qui demeurent inclassables,

parce qu'ils relèvent tantôt d'un genre et tantôt d'un autre ; ainsi, on peut parler d'un sermon en vers au Moyen Age : la matière détermine l'appartenance à un genre ; mais que dire devant la variété de l'écriture employée par les sermons en vers ? Certains sont construits en laisses qui rappellent l'épopée ; d'autres sont élaborés à partir de couplets d'octosyllabes à rimes plates (comme dans le lai ou le roman) ; d'autres enfin sont rédigés en strophes régulières, avec une nette prédominance de certaines formes, comme le quatrain décasyllabique monorime ou encore le douzain octosyllabique. Mais le choix d'une forme dépend de conditions diverses : les *Vers* de Thibaut de Marly, en laisses dodécasyllabiques monorimes, sont plus archaïques, en raison de leur date (*ca* 1180), que les poèmes de Rutebeuf (*ca* 1260) ; Hélinant de Froidmont impose peu avant 1200 le douzain octosyllabique comme mode d'expression privilégié du thème de la mort au monde (d'où son emploi dans les *Congés*) ; l'octosyllabe à rimes plates permet une écriture plus libre et plus digressive, celle de certains « états du monde » comme *La Bible Guiot* ou *La Bible au seigneur de Berzé ;* dans cette catégorie diffuse d'ouvrages divers, le classement peut s'opérer en fonction du contenu et non de la forme : ainsi, on peut parler d'une littérature des « états du monde » qui commence avec *Le Livre des manières* d'Étienne de Fougères (*ca* 1170) et qui décrit la société en passant en revue, dans un ordre variable, la noblesse, le monde des clercs, celui des moines et éventuellement le peuple, non sans critiquer les uns et les autres, quitte à définir les devoirs de chacun des « états ». Il résulte de cet exemple (rendu plus complexe encore par le fait que certains « états du monde », comme *Carité,* du Reclus de Molliens, sont des exhortations à la pénitence et d'autres, comme les *Lamentations* de Gilles le Muisit, d'authentiques autobiographies) qu'une rigoureuse typologie des genres au Moyen

Age est difficile, pour ne pas dire impossible. Il n'en reste pas moins que des genres existent, sont perçus comme tels et impliquent un style spécifique, voire une diffusion qui leur est propre.

Il va de soi que le théâtre, avant de se répandre par le livre, est d'abord l'occasion d'une représentation collective ; il est tout aussi évident que le grand chant courtois procède par variations savantes à partir d'un lexique particulier (le *joy* est un concept plus riche que le contenu sémantique de l'occitan *gauc* ou que celui du français *joie,* issus tous deux du latin *gaudium* ou de son pluriel féminisé *gaudia*) ; d'autre part, troubadours et trouvères brodent sur tout un jeu de motifs métaphoriques (le cœur séparé, la mort par amour...) qui ravissent un auditoire d'initiés, sensibles à la délicatesse du chant : ce genre s'adresse donc à un public plus restreint que le fabliau, dont les effets sont beaucoup moins subtils. Cependant les choses ne sont pas si simples et les amateurs de fabliaux sont peut-être ceux-mêmes qui se délectent à la chanson courtoise. Mais la transmission des textes par l'écrit est différente : les premiers « chansonniers » sont des anthologies, progressivement enrichies de notations musicales et de gloses qui se réfèrent à la vie légendaire du poète (mais *vidas* et *razos* ou commentaires textuels ne résolvent pas les problèmes de lecture, puisqu'ils procèdent des textes qu'ils sont censés expliquer et ne sauraient se référer à une réalité historique dont la mémoire s'est déjà partiellement perdue). Quant au fabliau, il est consigné dans quelques recueils spécifiques et, d'un manuscrit à l'autre, le nom et le statut des personnages changent (*Estourmi* et *Les Trois Bossus ménestrels*) ; les variantes entre les versions peuvent être considérables (version continentale et version anglonormande du *Chevalier qui fist les c... parler*). Le texte d'une chanson courtoise s'organise diversement d'un chansonnier à l'autre, mais, dans la copie du détail, le scribe s'accorde une liberté moindre que

lorsqu'il transcrit un conte pour rire. J'y perçois le signe d'une différence de qualité dans la réception des œuvres, qui, à cet égard, s'en trouvent quelque peu hiérarchisées (genres nobles et genres bas ; mais il est des fabliaux courtois et des *cansos* parodiques...).

Ceci dit, avant d'examiner la structure des genres, il faut énoncer plusieurs points.

1. L'apparition d'un genre nouveau ne signifie jamais la disparition d'un genre voisin qu'il concurrence. Ce genre, au contraire, se perpétue et même fructifie. Ainsi, les jeux dramatiques en langue vulgaire sur la Résurrection, puis sur la Passion du Christ n'ont absolument pas aboli le cérémonial dramatisé de la *Visitatio Sepulchri* au matin de Pâques, et l'on continue jusqu'au XVIe siècle à monter ces dialogues entre les Maries et l'Ange que l'on appelle aussi des *Quem quaeritis.* Autre élément de preuve : le roman dit antique (*Thèbes, Troie, Enéas, Alexandre*) connaît son essor autour de 1160, puis il est concurrencé par le succès du roman arthurien. Ici, les arbres cachent la forêt : le prestige de Chrétien de Troyes et des *Tristan* fait oublier qu'*Athis et Prophilias, Le Roman de Jules César* ou même *Ipomedon* d'Hue de Rotelande (un poète assez retors pour combiner la matière antique et celle de Bretagne) ont connu la faveur d'un large public, et que *Thèbes* ou l'*Enéas* ont fait l'objet de nombreux remaniements au cours du XIIIe siècle tandis que se multipliaient les continuations du *Roman d'Alexandre.* Sans parler des mises en prose, au XVe siècle et même bien avant, dans le cas de *L'Histoire de Jules César* où Jean de Thuim dérime le roman en vers de Jacos de Forest. Sans parler non plus des adaptations théâtrales, comme le *Mystère de la Destruction de Troye la Grande,* représenté vers 1450 à Orléans, et qui doit plus, il est vrai à l'*Historia destructionis Trojae* de l'Italien Guido da Colonna (1287) qu'au *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure.

2. Les œuvres vernaculaires sont moins imprégnées de rhétorique scolaire que les œuvres latines. Celles-ci participent d'un art plus formalisé, et plus marqué par la soumission aux modèles de l'Antiquité (Virgile, Ovide, Cicéron, César). Guillaume de Poitiers relate la conquête de l'Angleterre en se référant sans cesse à *La Guerre des Gaules*. La poésie médiolatine s'encombre de figures alambiquées et s'amuse à des tours de force dont la poésie vernaculaire ne s'embarrassera qu'à la fin du Moyen Age : ainsi des *adnominationes* ou jeux sur les mots de sonorités voisines. Il est un *carmen figuratum* où se lit au milieu du texte, verticalement et horizontalement et donc en forme de croix, une phrase lisible dans l'un et l'autre sens : *Oro te Ramus aram ara sumar et oro* (Je te prie, autel, moi Ramus — rameau de l'arbre de la croix — que sur l'autel je sois consumé, car je prie) : ce sont là subtilités de clercs, et la culture latine peut s'offrir le luxe d'une afféterie gratuite. Les auteurs romans ont le souci, conscient ou non, de justifier leur audace : écrire en langue vernaculaire, c'est se condamner aux yeux des *literati* à ne produire qu'une littérature mineure ; il faut donc démontrer par les faits que cette littérature pèse son poids, qu'elle sait instruire et plaire, *prodesse* et *delectare*, mais en allant droit au but, sans se perdre dans l'artifice. Les plus anciens poèmes hagiographiques en français et les premières chansons de geste procèdent par juxtaposition de phrases, par asyndètes ; elles relatent sans fioritures, de façon brutale et directe ; et si le roman antique cède à la tentation de la rhétorique scolaire, Chrétien de Troyes réagit contre cette tendance en n'utilisant les figures qu'avec le sourire : lorsqu'il obéit aux principes des *artes scribendi*, c'est qu'il prend ses distances et se met à manier l'ironie ; dans *Le Chevalier de la Charrette*, lorsque Lancelot vient de découvrir un peigne oublié par Guenièvre et sur lequel restent accrochés quelques cheveux de la reine, surgit toute une accumulation d'hyperboles

(ces cheveux sont plus précieux que les remèdes les plus rares ou que toutes les marchandises que l'on vend à la foire du Lendit) ; mais ce déluge de comparaisons ahurissantes invite l'auditoire à se gausser du héros et de son « orthodoxie » courtoise. Chez Jean de Meung encore, à la fin du XIIIe siècle, la cuistrerie demeure délibérée ; elle fleure la plaisanterie d'étudiant, et c'est seulement ensuite que les poètes français vont donner trop de prix à un art d'écrire pompeux que même les troubadours les plus épris de *trobar ric* n'auraient osé adopter sans réserves. Mais alors, les poètes vont se qualifier eux-mêmes de *rhétoriques,* devenir peu à peu les « grands » rhétoriqueurs...

En corollaire de cette remarque, il faut insister sur le point complémentaire suivant, qui a déjà été précédemment abordé : aux modèles classiques de l'Antiquité romaine, les poètes vernaculaires ont tendance à substituer d'autres sources d'inspiration plus spécifiques de la civilisation qui est la leur. Leurs mythes ne sont plus ceux d'Athènes ou de Rome, sauf à l'occasion, mais celui de Charlemagne, ou celui du roi Arthur, ou les mythes plus populaires de la fête et de Cocagne. La culture latine est une culture transplantée ; elle se fait presque exotique à côté de sa cadette, qui fleure le récit rustique, le conte de fées, le folklore. C'est l'autre qui sonne juste, et coïncide avec ce monde féodal, puis urbain qui est de moins en moins sensible à une latinité cléricale déphasée par rapport aux réalités nouvelles. Et ce sont les clercs qui s'enferment dans un ghetto. Si prestigieuse que soit l'Université à partir du XIIIe siècle, il existe désormais un « grand public » qui ne lit pas saint Thomas d'Aquin, et les universitaires eux-mêmes, pour toucher cette audience, sont bien obligés de passer par la langue française : c'est alors, *ca* 1260, que Rutebeuf met sa plume au service de Guillaume de Saint-Amour. Plus tard, au début du XVe siècle, le chancelier Gerson composera une

partie de son œuvre en français. Comme si la littérature romane vivait la lente mort de sa rivale : quelle revanche !

3. Au cœur de l'évolution littéraire, un débat souvent implicite, parfois traité au grand jour : celui du clerc et du chevalier. A l'origine, il s'agit d'un jeu, d'ailleurs immémorial : on le retrouve dans l'Égypte pharaonique, où la question est la suivante : quel est le meilleur époux du scribe ou de l'homme de guerre ? Le premier qui lance la querelle au XIIe siècle est Guillaume IX d'Aquitaine dans sa *canso* V où il flétrit la dame qui se donne à un clerc ou à un moine, avant de démontrer par sa propre expérience les capacités érotiques de la chevalerie. Puis des clercs, à leur tour, traitent ce débat en forme de poèmes plaisants marqués par le goliardisme : *Concile de Remiremont, Altercatio Phyllidis et Florae.* Des œuvres diverses jalonnent l'histoire de ce conflit pour rire qui recouvre la sourde opposition de la culture cléricale et de la culture chevaleresque. Décrier l'*amor de cavalier,* c'est bien saper la doctrine courtoise, fondement d'une idéologie en train de se constituer au service de l'aristocratie. Mais l'évolution littéraire est dialectique, et elle aboutit à d'habiles synthèses. Dans le cas présent, le débat se clôt sur une œuvre qui mettra tout le monde d'accord (provisoirement, et quitte à susciter à long terme une autre querelle, mais sur un dossier différent) : c'est *Le Roman de la Rose,* composé par deux clercs successifs : Guillaume de Lorris et Jean de Meung, à partir de la « mise en figures » de la démarche courtoise (image abusive : *Le Roman de la Rose* met en figures *une* démarche courtoise : la conquête de l'amie, en transformant celle-ci, de *dompna* mariée et quasi maternelle qu'elle était — mais une mère dominatrice et tyrannique — en jeune fille vierge qu'il faut amener à consentir à sa défloration ; ici un thème goliardique, si adroitement traité que le public ou le lecteur s'en aperçoit peu). Clercs urbains,

Guillaume de Lorris et Jean de Meung engouffrent dans le verger aristocratique de Déduit, dont Oisive (figure du non-travail) détient la clef, l'univers actif et bourdonnant de la ville et même (chez Jean de Meung) la présence sulfureuse de l'argent. Et le poème fait confluer entre ses rives le grand chant courtois, les *artes amandi*, les *carmina lusoria* goliardiques, plus le roman chevaleresque, qui fournit la structure, et les encyclopédies, qui nourrissent le discours de Nature. Ensuite, tout se passe comme si le débat du clerc et du chevalier n'avait plus de raison d'être. En vérité, clercs et chevaliers se sont rejoints dans le même service d'un prince qui devient un mécène, et qui veut autour de lui ses poètes comme il a ses peintres et ses musiciens. Au XIVe siècle, le clerc courtisan met toute sa *clergie*, toute sa science, à parler d'amour en termes profanes, et à rédiger de longs « dits » moraux et allégoriques où l'idéal courtois et chevaleresque se pénètre d'humanisme érudit. C'est alors que la poésie se fait « art de nouvelle rhétorique ». Machaut et Froissart n'ont même plus l'idée d'écrire en latin ! Mais les champions de la latinité ont changé de statut. Ils veulent cultiver la pure langue de Cicéron. Ce sont des humanistes qui savent qu'entre l'Antiquité et l'époque présente il s'est creusé un irrémédiable abîme. Eux-mêmes, quand ils s'appellent Pétrarque ou Boccace, sont en train, après Dante, de promouvoir leur propre dialecte, le toscan, en langue nationale et culturelle. Plus modestes et plus laborieux, les latinistes qui entourent Charles V sont comme eux des traducteurs érudits : ils s'appellent Pierre Bersuire ou Nicolas Oresme, et leur entreprise est significative : pour accéder à la connaissance (celle qui est consignée dans les livres d'Aristote ou de Tite-Live), il suffira de savoir lire, sans s'être initié aux subtilités des grammairiens antiques. Déclin de Priscien. Effacement de Donat, par lequel naguère commençait toute éducation !

Nous voici en 1400, et rien n'est encore dit des premiers textes ! La vie culturelle d'un peuple est une lente progression qui ne se laisse pas découper en segments. Tout commence avant l'an mil. C'est donc là qu'il faut revenir, aux vies de saints.

L'hagiographie

Les plus anciens textes français, mis à part *Les Serments de Strasbourg* (eux-mêmes précédés par une curieuse « parodie de la loi salique » en gallo-roman) sont des vies de saints : « *Séquence* » *de sainte Eulalie*, *Vie de saint Léger*, *Vie de saint Alexis*, à quoi il faut ajouter un *Sermon sur Jonas* partiellement conservé et qui mêle des bribes de français à son armature latine. L'occitan lui aussi naît avec la vie de saint s'il faut en croire *La Chanson de sainte Foi* écrite vers 1080 et donc postérieure d'un demi-siècle au *Boeci*, paraphrase du *De Consolatione philosophiae* de Boèce composée en Limousin vers 1030.

Il n'est pas aisé de travailler, pour définir un genre, sur des œuvres aussi archaïques et aussi échelonnées. *La Séquence de sainte Eulalie* est la courte adaptation en vers français encore informes où l'on distingue des couplets d'assonances et un mètre irrégulier, proche de l'octosyllabe et scandé de quatre accents, d'une « passion » latine de la jeune martyre écrite en forme de *sequentia*, de court poème illustrant la commémoration de ses mérites. La *Vie de saint Léger*, dans un manuscrit de Clermont-Ferrand, est déjà mieux structurée, avec ses sixains d'octosyllabes. Quant à La *Vie de saint Alexis*, en quintains de décasyllabes assonancés, c'est un poème bien rythmé dont la vigueur préfigure celle de l'épopée. L'aire de diffusion du poème, qui recoupe les régions (France du Nord, Anglo-Normanie) où circulaient des hymnes à

saint Alexis, coïncide avec l'espace où, semble-t-il, la chanson de geste a vu le jour.

Les vies de saints postérieures s'avèrent d'une immense diversité. La plupart vont être écrites, à partir de 1120 (*Navigation de saint Brendan* de Benedeit) en couplets d'octosyllabes à rimes plates, c'est-à-dire de la même façon que la chronique en vers, le lai et la plupart des romans. Ainsi procède Wace (*Vie de sainte Marguerite, Vie de saint Nicolas,* voire *Conception Nostre Dame,* qui relève du même registre). Mais les vies de saint Moïse et de sainte Thaïs incluses dans le *Poème moral* vers 1200 sont rédigées en quatrains de dodécasyllabes monorimes, et Rutebeuf hagiographe leur préfère le douzain d'Hélinant. D'autre part, où tracer la frontière entre les genres ? *Amis et Amile,* qui relate une amitié exemplaire, fournit la matière d'une chanson de geste et d'un roman, sans parler des adaptations étrangères : à l'origine, le culte de deux saints vénérés à Mortara, et des écrits hagiographiques sur leurs destins exceptionnels. Le *Guillaume d'Angleterre* attribué à Chrétien de Troyes est l'histoire d'un personnage dont la soumission à la volonté divine a pour récompense un heureux dénouement. Inversement, la *Vie du pape Grégoire* élabore en roman noir truffé d'incestes la légende de saint Grégoire le Grand !

Quand sont apparus les premiers Mystères ? Avec eux, la vie de saint se met en théâtre. Cette évolution est plus précoce qu'on ne le croit. Au milieu du XIIe siècle existent des « miracles » latins de saint Nicolas qui sont de courts oratorios, probablement chantés et représentés dans un cadre abbatial : Jean Bodel y trouve la matière de son *Jeu de saint Nicolas.*

Dès ses origines, l'hagiographie s'est révélée un fourre-tout qui contenait pêle-mêle les biographies réelles ou légendaires de saints indiscutables ou fictifs (et ces biographies s'enrichissent vite de l'apport folklorique), les miracles illustrant la puissance de

ces élus (et ces miracles s'attachent à des reliques, à des sanctuaires, à des pèlerinages) et les récits concernant la translation de ces reliques, déplacées par sécurité d'un monastère à l'autre ou plus simplement volées par des dévots peu scrupuleux. Ajoutons les visions de l'autre monde, et les contes pieux et autres *exempla* concernant les Pères du désert : l'hagiographie est partout, comme sont omniprésents les saints dans la dévotion et dans le langage ; on ne jure que par eux ; on joue sur leur nom pour leur attribuer tel ou tel pouvoir (saint Léonard, devenu saint Liénard, est celui qui délivre des liens, protège les prisonniers)... Ils président aux confréries : saint Vincent est le patron des vignerons (autre calembour) ; saint Honoré, qui mourut rôti tout vif, veille sur les rôtisseurs et sur les pâtissiers ; saint Mathurin guérit les fous en son sanctuaire de Larchant près de Fontainebleau. Sur ces cultes, les documents sont nombreux ; mais, à côté de ces traces visibles, il faut imaginer une prodigieuse tradition orale, et toutes sortes de coutumes comme il en survit encore de nos jours, par exemple en Bretagne où l'on va piquer avec une aiguille le nez du saint qui rend fécondes les femmes stériles...

Il y a, dès le XIIIe siècle, des esprits curieux qui rassemblent ces histoires, font le tri entre ce qui est culte d'Église et croyances suspectes, et veulent mettre un peu d'ordre dans ce capharnaüm. Ainsi du frère Jacques de Voragine, compilateur d'une *Legenda aurea* bientôt traduite en roman et qui demeure un classique de la littérature universelle. Mais la légende dorée est réalité vivante, sans cesse enrichie de figures nouvelles. Saint Bernard vient à peine de rendre l'âme que ses disciples se mettent à broder : la *Vita prima* sonne vraie, mais, en vingt ans, d'autres biographies multiplient les miracles de l'austère cistercien, et le merveilleux déferle, comme il déferle, dès les *Fioretti*, sur l'histoire de saint François...

Il est pourtant, dans ce déluge d'imaginaire, des œuvres denses et fortes, chargées d'une mystique indiscutable, comme au XV[e] siècle, la *Vita sanctae Liidwinae*, dont s'inspirera Huysmans. Mais il faut faire la différence, au sein de l'hagiographie, entre ce qui relève d'un enseignement spirituel et ce qui est la transcription ingénue de fables désarmantes.

La vie de saint se définit par sa matière, mais elle ne s'est jamais enfermée ni dans une forme précise ni dans un cadre idéologique donné. Car elle n'est pas obligatoirement prétexte à des discours sur le *contemptus mundi*. Elle se prête volontiers aux jeux de la rhétorique, comme c'est le cas chez Rutebeuf ; elle vise donc à plaire tout autant sinon plus qu'à catéchiser. Mais il n'y a pas *une* littérature hagiographique : il n'y a que des poètes qui pratiquent à l'occasion une poésie de la sainteté diverse et mouvante.

La chanson de geste

La chanson de geste apparaît de façon précoce dans la littérature médiévale. Il n'est pas sûr que les textes les plus vénérables de l'épopée française soient aussi anciens qu'on l'a dit. Le manuscrit d'Oxford de *La Chanson de Roland* date du XII[e] siècle ; *La Chanson de Guillaume* ne remonterait qu'aux années 1130-1140. Mais ces versions ont une préhistoire, et, dès le XI[e] siècle, circulaient des récits épiques. Il en subsiste des traces assez informes, dans les allusions que font à des épisodes ou à des personnages de chanson de geste certains documents brefs et dispersés comme le « fragment de La Haye » (d'une chronique épique en latin, *ca* l'an mil) ou la *Nota Emilianense*, qui a été retrouvée au monastère de San Millan de la Cogola en Espagne du Nord : elle

date de la fin du XI[e] siècle et relate la mort de Roland à Roncevaux.

Le *Carmen de Hastingi proelio* de Gui d'Amiens rapporte qu'à Hastings figurait un chevalier-jongleur qui chantait de geste et qui périt au début du combat : or Gui d'Amiens écrit peu après 1070 pour un auditoire de témoins qui ont vécu cette victoire. Orderic Vital, puis Wace, nomment le personnage Taillefer ; il aurait galvanisé l'énergie des Normands en leur déclamant une *Chanson de Roland* probablement différente de celle que nous connaissons (car l'épisode de Baligant, qui affronte Charlemagne à l'émir auquel est soumis tout le monde païen, semble marqué par l'idéologie de la croisade). Taillefer disposait-il du poème attribué à Turold ? Mais qui est ce mystérieux individu dont le dernier vers de la chanson dit : « *Ci falt la geste que Turoldus declinet* » ? A la lettre, ce vers signifie : « Ici finit la geste que Turold décline », mais le sens de ce verbe ? « Récite » ou « compose en chantant » ? On a même avancé l'interprétation : « Ici finit la geste parce que Turold est fatigué » ! Est-ce le même Turold qui figure sous les traits d'un nain sur la tapisserie de Bayeux ? Mais le cartouche qui domine son portrait désigne-t-il ce nain ou le chevalier qui est à sa gauche ?

Ce ne sont pas de faux problèmes. La version d'Oxford est-elle la réfection géniale d'une matière très ancienne ? Faut-il croire que l'épopée se constitue par mutations brusques à partir d'un donné légendaire déjà plus ou moins élaboré ? Sans se perdre dans l'épineuse question des origines, on peut affirmer qu'est épique le glissement de l'histoire à la légende, dès lors qu'il s'opère dans le cadre d'une formalisation dont la première modalité est l'hyperbole.

Une poignée de Francs massacrés en 778 par l'embuscade réussie de quelques Basques devient la mort de tout un corps d'armée affronté à trois cent

mille Sarrasins. Ce qui avait été une débâcle est transmué en martyre, vengé par la défaite de l'Islam. Revanche imaginaire, utopique, projection dans le passé d'une espérance actuelle : la chanson de geste est illusoire et mystificatrice. Elle se veut œuvre de propagande, au service d'une idée nationale qui se cherche (France la douce) et d'une Chrétienté qui s'arroge la bonne cause *(Paiien unt tort et Chrestiien unt dreit).*

Sa force tient à sa rigueur formelle. Les plus anciennes chansons de geste sont écrites (sauf *Gormont et Isembart*) en laisses de décasyllabes assonancés (l'assonance ne porte que sur les phonèmes vocaliques et ne tient pas compte de leur environnement consonnantique : *vif* et *ami* assonnent et ne riment pas). Ces laisses sont chantées avec des mélodies différentes au premier vers ou vers d'intonation et au dernier ou vers de conclusion. Le vers d'intonation « programme » la laisse en introduisant un interlocuteur, ou en peignant un personnage dans une attitude ; le vers de conclusion contient une anticipation de ce qui va suivre, ou une menace, ou une exhortation ; plus tard, il exprimera volontiers une sentence (*Home qui aime est pleins de derverie* dans *La Prise d'Orange*).

Le décasyllabe comporte une césure forte, marquée par une pause : le premier hémistiche peut comporter, après le quatrième pied, un *e* muet qui ne s'élide pas (*Fors Saraguce, ki est en une muntaigne :* ici, le second hémistiche comporte un pied de trop, mais les versions anglo-normandes des chansons — c'est le cas de la version d'Oxford — ont une versification délabrée où l'accent prévaut sur le juste compte du mètre). Il arrive, dès *La Chanson de Guillaume,* que se rencontrent des vers plus courts, qui n'assonnent pas avec le reste de la laisse : on les appelle les « vers orphelins », et il faut peut-être y voir une survivance.

La chanson de geste ne procède pas toujours de

façon chronologique : il est fréquent que la narration relate un même événement de manière différente d'une laisse à l'autre pendant plusieurs laisses successives. On parle de laisses parallèles si chacune recouvre le même contenu narratif, et de laisses similaires si, par exemple, la seconde résume, voire supprime ce que racontait le début de la laisse précédente et développe les motifs que celle-ci abordait au moment de finir, quand elle n'ajoute pas un élément nouveau. La mort de Roland est écrite en laisses similaires : il semble que le temps s'arrête ; la prière du héros est transcrite plusieurs fois, dans des termes divers, et ce qui importe au poète n'est pas de révéler le vrai discours de Roland, mais ce qu'il aurait pu être. Faut-il insister sur le caractère pathétique de cette écriture qui transforme l'événement en contemplation unanime ?

Laisses similaires et laisses parallèles sont des structures archaïques ou archaïsantes. Dès le milieu du XIIe siècle, la laisse coïncide avec un épisode ou avec une tirade. Le jeu des laisses répétitives n'est plus employé que par dérision. Dans *Le Charroi de Nîmes*, trois laisses parallèles décrivent le matériel qu'emporte le héros : aucune ne traite de l'armement ; les deux premières insistent sur un bric-à-brac religieux : calices, missels, psautiers, ciboires et crucifix, et la troisième énumère les pots, poêles, chaudrons qui constituent l'attirail de cuisine nécessaire au déroulement de la campagne…

La chanson de geste tourne vite au roman d'aventure. Au début, elle traite du gigantesque conflit qui affronte l'Orient et l'Occident. Point de place pour l'amour dans *La Chanson de Roland :* quelques allusions à Aude la Belle, sœur d'Olivier et fiancée du héros qui meurt sans lui consacrer la moindre pensée. Aude à son tour, en apprenant la fin de Roland, rend l'âme avec discrétion, en l'espace de quelques vers (mais l'épisode est considérablement amplifié dans les versions ultérieures). Ensuite l'épo-

pée se fait galante : d'abord de façon parodique dans *La Prise d'Orange*, puis de façon beaucoup plus romanesque dans *La Chanson des Saisnes*. Au XIIIe siècle, apparaissent les enchantements hérités du roman arthurien, et c'est *Huon de Bordeaux*, ou encore *La Bataille Loquifer* qui cède au sulfureux prestige des sortilèges diaboliques. On se met à faire des chansons de geste sur le thème de la femme innocente persécutée (*Parise la Duchesse*, ou *Berthe aus grans piés* d'Adenet le Roi). Les combats monstrueux entre deux peuples, et les coups d'épée qui fendaient en deux non seulement le cavalier, mais aussi son cheval, survivent dans les épopées d'Ogier le Danois ; quant à Charlemagne, il a beaucoup perdu de sa majesté : c'est un souverain emporté, qui ne pardonne pas à Ogier la mort accidentelle de son fils. Dégradation de la figure du prince dont dès le XIIe siècle, Louis le Débonnaire a déjà fait les frais ! Mais il fallait qu'un roi injuste servît de repoussoir à la fidélité malgré tout de Guillaume d'Orange *(Le Couronnement de Louis)*. Comme dans les romans de la Table ronde, c'est alors l'impuissance du pouvoir qui confère à la chevalerie son rôle (utopique ?) dans le maintien de l'ordre féodal.

Les erreurs du prince ont pour effet la révolte de certains vassaux. On parle d'une « geste des barons révoltés » où l'on met dans le même sac *Gormont et Isembart*, *Raoul de Cambrai* et *Girard de Roussillon*, épopée en franco-provençal écrite en décasyllabes *a majori* (où le premier hémistiche est de six pieds). Mais ces chansons participent de cycles différents, et n'ont en commun que le thème d'une rébellion impie dès l'heure où elle se transforme en lutte ouverte contre un pouvoir qui, quelles que soient les injustices du prince, demeure sacré parce que l'ordre humain et l'ordre divin coïncident et que Dieu ne permet pas que l'on transgresse Sa volonté dans ce domaine. Le révolté, frappé de *desroi*, de démesure, en vient à des actes monstrueux, comme de brûler

une abbaye avec toutes ses nonnes *(Raoul de Cambrai)* ou tous ses religieux *(Girard de Roussillon)*. S'il échappe à une mort sans confession (qui n'épargne ni Raoul ni Isembart), il lui faudra expier, comme Girard, ses crimes par une longue et lourde pénitence. Et l'épopée de la violence s'achève en épopée du repentir, voire en hagiographie dans *Renaut de Montauban* dont le héros périt martyr, massacré par des ouvriers qui ne tolèrent pas son zèle ni son désintéressement à participer à la construction de la cathédrale de Cologne...

La violence propre à la « geste des barons révoltés » se retrouve dans le cycle des Lorrains *(Garin le Lorrain, Gerbert de Metz)* qui relate la guerre entre les lignages de Lorraine et de Bordelais, et qui abonde en figures de traîtres et de renégats. L'épopée est volontiers mélodramatique. Elle s'acharne à peindre de la façon la plus noire des lignées vouées à la trahison (celle de Ganelon dans la geste de Nanteuil).

En face de ces monstres, il est des figures exemplaires, comme celle de Guillaume d'Orange, qui, après avoir vaincu les Sarrasins sur l'Orbieu *(La Chanson de Guillaume)*, se fit moine, puis ermite et fonda Saint-Guillaume-le-Désert *(Le Moniage Guillaume)*. La geste de Guillaume est un modèle d'élaboration épique continue. A l'origine, une épopée, célébrant la mort de Vivien, neveu du héros, et la façon dont il fut vengé par son oncle, fut remaniée par un poète qui raccorda maladroitement le martyre de Vivien et la défaite du païen Déramé : la deuxième partie de *La Chanson de Guillaume* retrouve Vivien agonisant dans un paysage fleuri alors que la première partie l'avait fait périr dans un site dévasté. Une nouvelle épopée, *Aliscans*, corrige ces bévues, en même temps que Vivien devient le protagoniste d'un cycle autonome *(Enfances Vivien, Chevalerie Vivien)*. Un autre personnage de *La Chanson de Guillaume*, le truculent Rainouart,

devient à son tour le protagoniste d'un autre cycle. Quant à Guillaume lui-même, héros d'un noyau épique constitué par *Le Couronnement de Louis, Le Charroi de Nîmes* et *La Prise d'Orange,* il donne lieu à tout un foisonnement, des *Enfances Guillaume* au *Moniage*. Puis on se met à mettre en chansons de geste l'histoire de son père Aimeri de Narbonne, de ses frères *(Guibert d'Andrenas)* et de son aïeul Garin de Monglane qui finit par donner son nom à l'ensemble de ces œuvres (on parle de la geste de Garin de Monglane). C'est ainsi que se constitue un corpus dont la popularité se prolonge très tard : les plus beaux poèmes de cet ensemble sont conservés entre autres dans une famille de manuscrits, la famille *B*, qui n'est pas antérieure au XIVe siècle et qui a été transcrite par des scribes puristes, actifs à rétablir la déclinaison d'une langue qui, dans les versions anciennes, ne respecte pas toujours la morphologie en vigueur...

« Histoire poétique », la chanson de geste ne se cantonne pas dans le passé carolingien. Très vite, elle abandonne son terroir d'origine, le pays franc entre Aisne et Rhin, avec ses capitales Aix et Laon, et sa forêt d'Ardenne, et elle déborde les frontières de la Neustrie et de l'Anglo-Normanie pour donner lieu à des adaptations ultramontaines telles que les versions franco-italiennes de *La Chanson de Roland*. Ces versions sont rédigées dans un français italianisé que l'on retrouve dans *L'Entrẹe d'Espagne*, qui expose la campagne de Charlemagne outre-Pyrénées avant sa retraite devant Saragosse. Il existe très tôt une chanson de geste occitane, marquée par *Daurel et Beton*. Les plus somptueuses chansons du cycle de Charlemagne sont traduites en norrois dans la *Karlamagnussaga* dont le témoignage est précieux, parce qu'elle remonte à des textes parfois perdus, comme le *Girard de Vienne* connu par une réfection due à Bertrand de Bar-sur-Aube (XIIIe siècle), mais dont la version première était peut-être antérieure à *La*

Chanson de Roland (c'est là que figure le duel de Roland et d'Olivier qui s'achève par les fiançailles de Roland). L'épopée française envahit l'Europe et fleurit dans le Proche-Orient. Ici, le cycle de la croisade.

Les conquérants de Jérusalem avaient le sentiment de vivre une épopée : on s'en rend compte à lire des témoignages comme les *Gesta Tancredi.* Aussi l'élaboration épique est-elle précoce en Terre sainte. *La Prise d'Antioche*, *Les Chétifs,* puis *La Chanson de Jérusalem* apparaissent quelques décades après l'expédition (il existe de *La Prise d'Antioche* une version occitane qui est tout aussi ancienne). Godefroi de Bouillon devient le héros d'un cycle. D'autres épopées suivent au XIIIe et même au XIVe siècle, qui se consacrent à l'histoire des chevaliers d'Outremer. Une fois de plus, les textes les plus anciens sont ceux qui font le moins de part à la fiction ; plus on avance dans le temps, et plus le merveilleux déferle avec son cortège de fables.

De cette affabulation, il n'est pas sûr que l'on ait eu conscience. Les récits épiques sont consignés dans *Les Grandes Chroniques de France ;* ils seront assimilés à l'histoire par les chroniqueurs du XIVe siècle (chronique en vers de Jean d'Outremeuse). C'est que, dès le début du XIIe siècle, parallèlement aux poèmes, circulent des textes en prose latine qui recoupent leur matière, comme la relation du « Pseudo-Turpin » sur la guerre de Charles en Espagne. De même, une *Vita Guillelmi* raconte la vie de Guillaume d'Orange devenu saint Guillaume. Joseph Bédier a cru que ces écrits constituaient la source des chansons de geste, et que celles-ci avaient vu le jour à partir des pèlerinages. S'il est vrai que le chemin de Saint-Jacques a été un espace de diffusion épique, on pense désormais que les clercs ont pris le relais des poètes. Au commencement était la légende. Puis vint le jongleur. La route n'intervint qu'en dernier, lorsque le poème eut préparé son public à visiter les

sites (tombes de Blaye, olifant conservé à Saint-Seurin de Bordeaux).

C'est ainsi que naquit et prospéra l'art des chanteurs de geste. Sans doute évolua-t-il trop vite. L'épopée française perdit beaucoup quand elle ne fut plus psalmodiée et qu'elle se fit romanesque. Elle ne circulait plus seulement dans les salles d'armes des châteaux ; peut-être avait-elle envahi les places des villes ; et la voici qui se faisait livre, destiné à une lecture intime. Elle n'est pourtant pas moribonde au XVe siècle : elle s'est inventé des héros nouveaux, qui s'appellent Orson de Beauvais ou Théseus de Cologne. Elle fleurit en Espagne à travers le roman de chevalerie, où le rocambolesque *Amadis de Gaule* ne fait pourtant pas oublier l'austère *Poema de mio Cid.* Elle survivra jusqu'à l'âge classique à travers la Bibliothèque Bleue. Puis elle traverse une longue disgrâce jusqu'au XIXe siècle, et de cette disgrâce les responsables sont le Tasse et l'Arioste, promoteurs d'une autre épopée. Ces maîtres italiens sont des héritiers ingrats : ils ont puisé leur matière dans la geste de Roland ou dans celle de la première croisade, mais ils l'ont accommodée à la sauce virgilienne, et l'ont dénaturée à partir de théories fausses. La chanson de geste française a cependant rayonné assez loin pour inspirer l'épopée serbe et croate ; elle a suffisamment pénétré dans les milieux populaires pour alimenter le théâtre de marionnettes en Sicile, où les charrettes peintes attestent encore de nos jours son succès. Et ces marionnettes émigrent au siècle dernier à Liège, pour enchanter les ouvriers des fabriques qui viennent applaudir leurs jeux : ceux-ci comportent obligatoirement une scène de conseil, un défilé et une bataille, et il est vrai que beaucoup de poèmes épiques médiévaux font une place d'honneur à ces épisodes obligés. Mais l'esprit épique, de nos jours, est à chercher ailleurs, dans le cinéma d'Eisenstein ou de Kurosawa, chez les rares

metteurs en scène qui sont encore capables de transmuer l'histoire en légende...

Les traductions de la Bible

Parmi les plus anciens textes français figure le psautier français de Canterbury, traduit peu après 1100 par un moine anglo-normand. Puis viennent les Apocalypses en français, dont la première version, également anglo-normande, date de 1150 et figure dans plus de quatre-vingts manuscrits. Enfin apparaissent les ouvrages d'ensemble : Bible de Roger d'Argenteuil, Bible de Guiard des Moulins, traducteur de l'*Historia scolastica* de Pierre le Mangeur (abrégé de l'Ancien et du Nouveau Testament nourri de références aux Pères de l'Église), Bible d'Herman de Valenciennes, la plus diffusée, qui s'étend sur 7000 alexandrins.

Plus fidèles au texte biblique initial sont *Les Quatre Livres des rois* anonymes du XIIe siècle, ou la traduction par Guillaume le Clerc du *Livre de Tobie*. Au contraire, *L'Histoire Job* (*ca* 1300) s'inspire surtout des *Moralia in Job* de saint Grégoire et de son commentaire par Pierre de Blois.

Il ne s'agit pas de donner un accès direct aux textes révélés. En période de crise, ou là où l'hérésie s'est implantée, l'Église interdit qu'on diffuse leurs versions vernaculaires : ainsi au concile provincial de Toulouse en 1229. La connaissance de l'Écriture passe par d'autres canaux : celui de l'iconographie religieuse, celui du sermon, voire celui du roman (*Joseph d'Arimathie*, paraboles glosées dans *La Queste del Saint-Graal*, *Asseneth* de Jean de Vignay d'après Vincent de Beauvais).

Les livres sacrés incluent les apocryphes, dont il existe mainte transposition française, et qui influencent le théâtre, par exemple lors des descentes aux

enfers dans les Passions, qui se réfèrent à l'Évangile de Nicodème.

Traductions, commentaires, mises en roman : s'agit-il d'une catéchèse voilée, ou d'une simple curiosité à l'égard d'une matière biblique riche en merveilleux, en *exempla*, en maximes de sagesse ? On cite les livres sapientiaux, on admire Salomon, que l'on fait discuter à coups de proverbes avec un vilain dans *Salomon et Marcoul*. L'Histoire sainte est aussi l'occasion d'un dépaysement : on aime les noms exotiques comme celui de Galaad. Mais la prédication joue un rôle dans cet essor, ainsi que la volonté de valoriser la culture profane en l'ouvrant à la parole sacrée. La littérature romane n'est pas que *fabula*, puisqu'elle se pénètre d'un savoir religieux...

Il faut actualiser le message chrétien de la Création jusqu'à la fin des temps : l'*Ordo representacionis Adae* s'achève sur la lecture d'un poème sur *Les Quinze Signes du Jugement*. Le texte liturgique donne lieu à des paraphrases comme celle du psaume *Eructavit* (*ca* 1185) ; découpé en citations courtes suivies d'un commentaire poétique en langue vernaculaire, il s'élabore en « épîtres farcies » ; celles-ci sont hagiographiques, parce qu'elles concernent le culte des saints ; la plupart célèbrent saint Étienne (26 décembre) : elles se rattachent au cycle de Noël, proche de la culture populaire ; dans un deuxième temps, elles se généralisent à d'autres cycles, dont le cycle pascal.

La poésie lyrique

Elle est attestée très tôt, dès le début du XII[e] siècle, grâce à Guillaume IX. L'œuvre de Guillaume IX est occitane, et l'on y discerne déjà les grandes orientations de la poétique des troubadours et des trouvères : une inspiration plaisante, qui ne recule pas

devant l'énormité ; un chant d'adieu au monde (la chanson XI) qui inaugure une certaine forme de poésie religieuse ; des *cansos* d'amour, qui célèbrent la tension du désir et la soumission à la *dompna*. Ces pièces sont chantées ; certaines contiennent une *tornada* ou envoi ; les strophes ou *coblas* développent des motifs qui feront fortune, comme celui du *joy* émanant de la dame, ou celui de la mort par amour.

Il n'y a pas de miracle occitan, et Guillaume IX a probablement des prédécesseurs qui, moins fortunés que lui, n'ont pas eu la chance d'accéder à la mémoire du parchemin. D'autre part, il n'a pu ignorer une poésie médio-latine qui, de Fortunatus à Hildebert de Lavardin et Baudri de Bourgueil, s'est complu à pratiquer le madrigal respectueux. Il s'est sans doute initié aussi à la poétique amoureuse de l'Espagne musulmane. Guillaume IX est un pionnier au carrefour des cultures ; il instaure la lignée des troubadours.

L'art troubadouresque pratique la *canso*. Le poète compose sa mélodie en même temps qu'il invente son texte. La *cobla* comporte un front de strophe : quatre vers rimant ABAB où les vers 3 et 4 se déclament sur la même musique que les vers 1 et 2. Suit une *coda* où chaque vers a sa musique propre. Quand la *canso* s'organise en séries de deux *coblas* construites sur le même jeu de rimes, on parle de *coblas doblas*. Si tout le poème, d'un bout à l'autre, maintient les rimes initiales, on dit que la *canso* est *unisonans*. Le schéma peut encore se compliquer : par exemple le ou les derniers mots de chaque strophe peuvent constituer l'attaque de la strophe suivante ; les *coblas* sont alors *capfinidas*. Ce n'est là qu'un aspect de cette recherche technique d'où procède le *trobar ric*, la virtuosité technique dont témoigne la *sestina* d'Arnaut Daniel, entièrement bâtie sur le retour à la rime de six mots (*ongla, oncle, verga, arma, cambra, intra*) dont la constante association est une gageure. Le même Arnaut Daniel est, au début du XIIIe siècle,

le maître du *trobar clus,* de l'écriture obscure, à la frontière de l'énigme — le contraire du *trobar leu,* de la limpidité d'expression que l'on rencontre souvent, mais point toujours, chez Bernard de Ventadour, qui fut vers 1160 le plus grand poète de l'école idéaliste, appelée par lui l'*escola N'Eblon,* l'école du seigneur Eble.

Il s'agit d'Eble II le Chanteur, qui écrivit ses chansons dès la fin du règne de Guillaume IX, et dont les textes se sont perdus. Il chantait un amour idéal et soumis. De la dame inaccessible à l'*amor de lonh,* à l'amie lointaine que l'on ne rejoindra peut-être jamais, l'évolution est facile, et elle est accomplie par Jaufré Rudel (*ca* 1150), dont certaines *cansos* peuvent s'interpréter dans un sens spirituel (l'un des copistes de la pièce *Lanquan li jorn son lonc en mai* a osé accomplir ce pas en ajoutant une strophe où l'*amor de lonh* devient amour de la Terre sainte). En face de ce courant idéaliste, il existe une poésie plus gouailleuse : celle de Marcabru, porte-parole des petits chevaliers. La veine satirique emprunte alors le canal du *sirventes* qui est à l'origine une forme parodique : au contraire de la chanson qui invente sa structure strophique et sa mélodie, le *sirventes* se modèle sur les strophes d'une chanson préexistante. Le *sirventes* se fait grave lorsqu'il porte une satire politique (dénonciation de la répression anticathare au XIII[e] siècle, fustigée par Peire Cardinal).

La poésie des troubadours est un art de la variation à partir de thèmes et motifs conventionnels ; elle n'en est pas moins riche de toute une charge idéologique dont la finalité est la promotion de la *fin'amors.* Celle-ci implique la dévotion exclusive à la *dompna,* source du *joy.* De la *dompna* dépend la vie ou la mort du poète, métaphore hyperbolique explicitée par la vie ou la mort du chant. *Amar,* c'est *chantar,* et donc glorifier la dame ; mais inversement, la mort du chant marque la fin de la célébration : Bernard de Ventadour exerce ce chantage pour faire pression sur

l'amie. Car la requête est un point de passage obligé de la démarche poétique. Et la *canso* s'achève sur la crainte des *losangiers*, des rivaux qui médisent de l'amant auprès de la dame, trop indulgente à leur prêter l'oreille.

La requête n'aboutira pas. La *canso* exprime le désir et l'absence. La frustration devient une épreuve qualifiante qui contribue au *melhurar*, au progrès moral du poète. Il faut qu'il s'élève peu à peu, par une longue souffrance, jusqu'au niveau de la dame, dont la *valor* et le *pretz* sont incalculables. Une éthique nouvelle prend corps, avec son code et sa casuistique.

De cette casuistique vont traiter avec ironie les formes dialoguées : *tenso* ou dispute publique entre deux troubadours, *joc partit* ou débat poétique soumis à l'arbitrage d'un juge. Il deviendra dans le Nord le *jeu parti* qui fera les beaux jours des associations poétiques arrageoises.

Toutes ces formes relèvent d'une inspiration aristocratique. *Courtois* s'oppose à *vilain*, et de ces subtilités savantes est exclu le monde roturier (encore que certains troubadours comme Peire Vidal ou Fouques de Marseille soient des gens d'origine bourgeoise). Il arrive pourtant que le grand chant courtois rende hommage au folklore, comme lorsque Bernard de Ventadour, dans sa chanson IV *(Tant ai mo cor ple de joya)*, après avoir évoqué le *desnaturar* (le fait que l'amant, perdu dans son rêve intérieur, n'est plus sensible au cycle des saisons), s'écrie tout à coup (strophe V) :

> Ai Deus ! car no sui ironda
> que voles per l'aire
> e vengues de noih prionda
> lai dins so repaire !

(Ah, Dieu, que ne suis-je hirondelle pour voler par les airs et venir au cœur de la nuit là-bas dans sa demeure !)

L'heptasyllabe sonne alors la chanson populaire, et le motif fleure la complainte rustique. Bernard de Ventadour sacrifie pourtant peu à l'inspiration popularisante qui se fait jour à travers des chansons à danser comme l'*estampida,* dont le rythme vigoureux contraste avec le « mélisme » lent du grand chant courtois. Les troubadours ont volontiers pratiqué une poésie familière, où la présence d'un refrain (originellement repris en chœur) est l'indice d'une inspiration moins hautaine. Ainsi de l'aube, où deux amants expriment leur douleur de se séparer après l'avertissement du guetteur, et de la pastourelle, dont l'initiateur est peut-être Marcabru *(L'autr'ier, lez una sebissa).* L'aube est un genre universel : on la retrouve jusqu'en Chine (où l'on a recueilli également des « magnanarelles », dialogues entre un séducteur et une jeune fille qui collecte des vers à soie). L'essor de cette poésie implique une volonté d'enracinement dans le folklore, et donc dans un terroir.

C'est encore plus vrai en langue d'oïl, où les pièces popularisantes sont nombreuses. Les chants de la maumariée sont perméables à l'influence courtoise : à côté du personnage traditionnel du mari, se dessine l'image de l'ami comme un recours possible. La chanson de la maumariée participe de la chanson de femme ; celle-ci remonte à une ballade archaïque dont il reste des échantillons dans les poésies irlandaise, anglo-saxonne et même hongroise : l'héroïne y pleure à la première personne son amant ou son époux lointain ou mort. Le plus bel avatar de cette forme en ancien français est la chanson de toile. Il s'agit de courts poèmes que chantaient les femmes de la noblesse en se livrant aux arts d'agrément. Ils s'ouvrent sur la désignation de l'héroïne : *Bele Doete, Bele Eglantine*, puis relatent un petit drame dialogué

dont le refrain peut s'allonger vers la fin. L'usage fréquent du décasyllabe révèle une légère influence épique sur ce genre dont les pièces sont d'abord anonymes, jusqu'au moment où certains trouvères (Audefroi le Bâtard) se mettent à le pratiquer.

Chansons de la maumariée et chansons de toile semblent bien être des textes élaborés par des hommes. La femme n'est pas exclue de la production poétique, et il existe de remarquables *trobairitz* comme la comtesse de Die, mais leurs *cansos* diffèrent moins qu'on ne le croit des autres chansons occitanes : le vocabulaire et les *topoi* sont à peu près les mêmes ; les traits spécifiques sont finalement minimes : un accent un peu plus intense, un peu plus de distance, peut-être, par rapport aux mythes courtois.

Il est des textes au carrefour de plusieurs genres, comme l'aube du troubadour Cadenet, qui est aussi une chanson de la maumariée, ou comme le poème de Colin Muset : *Surpris sui d'une amourette*, qui est à la fois une reverdie et une chanson d'amour.

Concurremment à cette inspiration « popularisante », tout aussi sensible dans la ballette ou le vireli, et tandis que le grand chant courtois du Nord est illustré par de grands trouvères comme Chrétien de Troyes, Conon de Béthune, Huon d'Oisy, le Châtelain de Couci, Guiot de Provins ou (*ca* 1230) Thibaut de Champagne, se développe le chant de croisade, issu du chant latin de pèlerinage et vite dévolu, en langue d'oc, à de vigoureuses exhortations pénitentielles, comme il apparaît dès le plus ancien de tous, le *Lavador* de Marcabru. Les trouvères français le transforment en congé courtois : ils y prétendent partir outre-mer pour conquérir à la fois le salut spirituel et l'amour de leur amie ; il leur arrive même d'y faire référence au personnage de Lancelot qui souffrit tant de peines pour reconquérir la reine Guenièvre. Le romanesque s'introduit en force dans

ces adieux qui participent pourtant de l'admonestation propre au *sirventes* édifiant.

Entre poésie courtoise et poésie édifiante, la limite n'est pas facile à tracer. La dame idéalisée, qui deviendra chez Dante et Pétrarque la médiatrice dont le souvenir contribuera de façon décisive au salut du poète, cède parfois la place à Notre Dame dans des chansons mariales dont le vocabulaire est celui de la *fin'amors,* jusqu'au moment où se dévoile l'intention de l'auteur qui désigne la Vierge comme objet de sa dévotion. Cette lyrique est parfois somptueuse : Guiraut Riquier dans le Midi occitan, Gautier de Coincy dans le Nord sont parmi les plus grands musiciens du Moyen Age. Gautier a aussi rédigé des dits mariaux non chantés, souvent en quatrains monorimes, où le jeu des répétitions préfigure l'art de Charles Péguy.

La rupture entre le poème et le chant, qui se généralise après Guillaume de Machaut, s'opère en effet dès le début du XIIIe siècle. En même temps, la matière poétique s'enrichit : on ne célèbre plus seulement la passion amoureuse ; un lyrisme autre se fait jour, plus familier, plus quotidien. Dans cette évolution, les *Congés* de Jean Bodel jouent un rôle décisif.

Le poète y multiplie les antithèses tragiques entre sa condition actuelle et son bonheur perdu. Il inaugure une poésie urbaine qui se veut sincère et qui n'a plus rien à voir avec les mythes courtois. Cette poésie, comme celle d'Hélinant, est dite et non chantée ; elle est illustrée par Baude Fastoul, autre lépreux, et par Adam de la Halle, contraint à l'exil. Adam reprend la tradition du congé courtois en exprimant dans deux strophes de son poème sa tendresse à l'égard de Maroie sa femme qui sera la gardienne de son cœur et la trésorière d'un amour destiné à fructifier comme le champ mis en jachère. La seconde moitié du XIIIe siècle est pour Arras une époque faste : Robert le Clerc, lointain disciple

d'Hélinant, écrit des *Vers de la Mort* où il fustige les hommes d'argent dans un langage ardent et familier qui fait de lui un Céline avant la lettre. La lyrique bourgeoise s'épanouit aussi ailleurs, et les années 1255-1270 sont marquées par l'œuvre de Rutebeuf, provincial monté à Paris, qui met son talent au service des universitaires affrontés aux ordres mendiants. Ceci lui vaut la disgrâce qu'il exprime dans ses poèmes de la pauvreté (mais la poésie urbaine se fait volontiers quémandeuse). Est-ce parce qu'il est pardonné qu'il obtient à nouveau des commandes et devient l'apologiste de la croisade ? Quoi qu'il en soit, il pratique, comme tant de poètes bourgeois, l'art du « dit » et le culte de la rhétorique. Il excelle à la rime équivoque (celle qui tourne au calembour) et ce goût de la recherche formelle va empoisonner la poétique de ses successeurs.

Car on assiste, à la fin du XIIIe siècle, à l'essor d'une poétique encline à la virtuosité, celle du Cambrésien Huon le Roi, maître es vers « équivoqués ». Tout se passe comme si la lyrique vernaculaire ne ressentait plus aussi intensément qu'au XIIe siècle le besoin de justifier son existence par l'affirmation de ses ambitions idéologiques. Le troubadour coopérait à l'instauration d'une éthique nouvelle, celle de la courtoisie ; les poètes du XIIIe à son déclin ont parfois l'audace de renoncer à l'énonciation d'un message. Ne serait-ce que lorsqu'ils se mettent à raconter dans le détail leur misère ou leurs joies ! A cet égard, la poésie « quémandeuse » et celle du bien vivre ont en commun leur prétention à la sincérité. Le grand chant courtois se montrait superbement indifférent aux contingences matérielles : désormais le poète ne dissimule plus ni ses aubaines ni ses soucis matériels. L'argent acquiert droit de cité dans le poème, et jusque dans le chant de croisade : malheur à l'usurier, qui ne verse pas la « décime » !

Colin Muset vante l'allégresse d'un bon dîner, et

interpelle avec fureur un seigneur qui ne l'a pas bien payé de sa peine *(Sire quens, j'ai vïélé).*

Cette poétique-là garde un sens, formule une conception cohérente de l'homme et de la vie. Mais une poétique de la gratuité évolue vite vers une poétique du mot pour le mot, de la forme pour la forme. Des vers équivoques à l'esthétique du non-sens. Cela commence par la parodie : par la sotte chanson qui est burlesque, dans la mesure où elle engouffre dans la chanson courtoise un vocabulaire bas et des motifs carnavalesques, liés aux fonctions sexuelles ou excrémentielles. Puis vient la *resverie*, en distiques 7/4, et surtout, à la fin du XIIIe siècle, la fatrasie, dont le schéma métrique (5A5A5B5A5A5B7B7A7B7A7B) est particulièrement élaboré tandis que le sens procède par associations cocasses. Plus tard, au XIVe siècle, apparaît le fatras, variation plaisante sur deux vers courtois énoncés tout d'abord. Le premier de ces deux vers ouvre le texte, le second le clôt, et l'ensemble se conforme à la structure 7A7A7B7A7A7B7B7A-7B7A7B. Dans tous les cas, se constatent l'écriture absurde et la rupture des liens logiques non seulement entre les phrases, mais même entre le sujet, son verbe et son complément. La poésie se met à devenir folle. Jeux de bourgeois obsédés par les délires de la fête urbaine ? Les auteurs de fatrasies et de fatras peuvent être de graves juristes, comme Philippe de Beaumanoir, ou des poètes de cour, comme Watriquet de Couvin, que l'on appréciait dans l'entourage des comtes de Hainaut. Ces hommes consacraient leurs talents à des dits beaucoup plus graves : quelle mouche les piquait lorsqu'ils se livraient à leurs savantes sornettes ? Peut-être condescendaient-ils à des jeux de société : la fatrasie serait faite de bouts rimés dont la règle serait de n'avoir aucun sens. Ou peut-être acceptaient-ils de sacrifier à l'éphémère rébellion des confréries de sots contre un ordre qui, pour être tolérable, demande à être parfois bafoué...

La poésie du non-sens est un domaine aberrant dans une production poétique qui, au début du XIVe siècle, cultive de plus en plus le « dit ». Mais le « dit » est une catégorie fourre-tout qui recouvre de courts textes narratifs, proches du lai ou du fabliau, comme les pratique Jean de Condé, autre poète de la cour de Hainaut, des poèmes moraux ou allégoriques, voire des sermons en vers comme les « dits du corps » qui cultivent le vieux *contemptus mundi.* Bien avant la grande peste de 1347, un certain macabre se fait jour dans les « débats de l'âme et du corps », ou dans le *Dit des trois morts et des trois vifs* de Baudouin de Condé, père de Jean. La forme de ces textes est extrêmement diverse : octosyllabes à rimes plates lorsqu'ils participent du conte, douzain octosyllabique s'ils prêchent la *fuga mundi,* tercet « coué » cher à Rutebeuf (8A8A4B, etc.) dans des pièces plus personnelles, sans que l'on puisse établir de règle prédominante (dès la fin du XIIIe siècle apparaissent des « dits d'amour » en douzains). Toutefois, en profondeur, quelque chose est en train de changer. Le poète n'est plus aussi libre qu'il l'était de choisir sa matière. Il n'est plus porté par son public : la noblesse est moins généreuse, et la bourgeoisie prend mal le relais. Pour monnayer ses talents, l'auteur doit chercher un prince généreux ; en échange, il devra célébrer son mécène et composer à la commande.

Les plus grands poètes du XIVe siècle (Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps, Jean Froissart, Oton de Grandson) ont dû se plier à cette nécessité, et se mettre au service de Jean de Luxembourg (Machaut), de Louis d'Orléans (Deschamps), de Gui de Blois (Froissart) ; leurs successeurs du XVe siècle, sauf Charles d'Orléans, parce qu'il est lui-même prince, n'y échappent pas, même Alain Chartier, qui devint l'homme de confiance de Charles VII. Christine de Pisan exprime cette contrainte dans un de ses rondeaux : *De triste cuer chanter joyeusement.* Le poète n'a pas à épancher ses états d'âme ; plus que

jamais, il est un artisan qui fabrique ce qu'on lui demande, en utilisant les meilleures recettes, c'est-à-dire celles de la rhétorique.

Les formes sont désormais figées : le rondeau impose le retour du premier vers à la fin de la seconde strophe, plus courte, et de la troisième, plus longue (ou est-ce l'ensemble de la première strophe qui est repris ?). La ballade comporte à l'origine trois strophes dont le dernier vers constitue un refrain. Souvent dédiée au prince du « puy », elle tend à généraliser un envoi, qui est une strophe supplémentaire plus courte commençant souvent par le mot « prince ». Le « lai » procède peut-être d'une même origine que le poème narratif ainsi dénommé : il devient au XIVe siècle un poème à forme fixe, en couplets à refrains de 12 à 16 vers construits sur un schéma 7A7A3A7B. Le virelai impose des rimes inversées dans les deux premiers et les deux derniers couplets, soit une structure AAAB AAAB BBBA BBBA. Tous ces jeux formels sont définis par les « arts de seconde rhétorique ». Parmi ceux-ci, l'*Art de dictier*, d'Eustache Deschamps (novembre 1392), qui définit les sept arts libéraux et rattache la poésie à la « musique naturelle » (ou harmonie du monde) ; le traité de Jacques Legrand : *Des rithmes et comment se doivent faire*, chapitre d'une vaste compilation appelée *L'Archiloge Sophie* : l'auteur y insiste sur les règles de l'élision de l'e muet ; *Les Règles de la seconde rhétorique* (*ca* 1420), qui est à la fois un dictionnaire de rimes et un répertoire de mots savants suivi de notices mythologiques ; *Le Doctrinal de seconde rhétorique* (1432) de Baudouin Herenc ; *Le Traité de l'art de rhétorique*, d'un anonyme messin du début du XVe siècle, plus succinct, mais très attentif aux problèmes de versification. Tous ces manuels sont des arts poétiques, et ce n'est pas chez eux qu'il faut chercher des théories esthétiques, mais dans d'autres ouvrages plus élaborés, comme ceux de Guillaume de Machaut.

Dans le *Prologue* que ce poète écrivit à la fin de sa vie pour servir d'introduction à l'ensemble de ses œuvres, Nature lui révèle qu'afin qu'il célébrât mieux l'amour, elle lui a donné Sens, la raison qui gouverne la pensée logique, Rhétorique, qui organise le poème, et Musique, qui lui confère sa grâce suprême. La poésie n'a pas à exprimer la sincérité du sentiment : la manière doit être « gaie », « sage » et « plaisante ». Cette doctrine, Machaut l'avait déjà énoncée dans son *Voir Dit,* qui se veut pourtant autobiographique. Ce roman en prose comporte de très nombreuses pièces en vers. Il marque le début d'une poétique nouvelle, celle du roman lyrique. Lorsque Machaut cesse d'imiter *Le Roman de la Rose,* il excelle à transposer sur le mode narratif des genres préexistants : débat avec *Le Jugement du Roy de Behaigne,* consolation avec *La Fontaine amoureuse* adressée vers 1361 à Jean de Berry partant pour l'Angleterre comme otage à la suite du traité de Brétigny. Cette littérature ambiguë, destinée à flatter un haut personnage, participe du roman allégorique et du dit. De même, *L'Espinette amoureuse* de Froissart est un roman en vers farci de pièces lyriques, où le je du narrateur est censé coïncider avec le je du poète-amant, comme c'était le cas dans *Le Roman de la Rose.* Dans les textes de cette sorte, la recherche du temps perdu, ou encore l'artifice initial du songe, ou l'illustration continue d'une métaphore (*cf.* du même Froissart, *La Prison amoureuse*) donnent prétexte à une casuistique courtoise qui se développe en scènes mythologiques ou allégoriques parsemées de notations familières. A l'ancienne littérature courtoise, on emprunte son espace (le *locus amoenus*) et son éthique (la dévotion contraignante qu'il faut vouer à la dame) ; mais l'œuvre s'enrichit de toute une érudition antiquisante en même temps que la part dévolue à la narration s'amenuise au profit du discours — un discours galant

décalé par rapport aux réalités de la guerre de Cent Ans !

Le poète tourne le dos au monde dans lequel il vit. Machaut a fui la peste et s'est réfugié à la campagne. Dans *La Prison amoureuse*, la captivité de Wenceslas de Brabant (1371-1372) n'est que le prétexte d'une correspondance poétique et romanesque où l'événement historique est soigneusement occulté. Les auteurs se réfugient dans l'imaginaire. Ils conjurent l'actualité, en s'enfermant dans leur univers propre d'intellectuels. Certains, comme Deschamps, se complaisent dans les jeux de langage, dans la redondance, qui sent la cuistrerie du juriste, dans le calembour et l'association cocasse, où prévaut le verbalisme estudiantin. Et pourtant, cette poétique de la tour d'ivoire tolère, à partir de 1400, plus d'une dissonance. Les malheurs du temps inspirent à Alain Chartier sa *Belle Dame sans merci*, où, par personnages interposés, il traite en huitains d'octosyllabes de la décadence courtoise et chevaleresque à travers la tragédie d'un amant rebuté. Si la Dame est devenue cruelle, c'est parce que les chevaliers sont devenus de vils séducteurs. L'aristocratie française a perdu son âme. A la limite, le déclin de la *fin'amors* explique les désastres militaires.

Cette vision pessimiste des choses parut trop radicale, et *La Belle Dame sans merci*, dont le thème était pourtant déjà présent dans *L'Espinette amoureuse*, donna lieu à une longue controverse littéraire à laquelle prirent part Baudouin Hérenc, et beaucoup plus tard, vers 1460, Martial d'Auvergne. Mais cette querelle occulta d'emblée le contexte historique du poème pour n'en considérer que le caractère anticourtois. Et pourtant, Alain Chartier appartient, comme Christine de Pisan, à ce noyau d'auteurs qui prennent parti dans les conflits qui les entourent, et qui aspirent au redressement national dont Jeanne d'Arc assumera l'espoir. Christine a vécu assez longtemps pour connaître cette aventure et la célé-

brer dans son *Ditié de Jeanne d'Arc.* La « pucelle d'Orléans » profitait d'ailleurs d'un messianisme latent, alimenté par des prophéties : c'est par la main d'une femme, disait-on, que seraient sauvés les lys de France...

Étrange époque où la catastrophe déferle de toute part, sans toutefois interrompre les futiles divertissements des cours ! La même Christine consent à exercer son talent dans les badineries des « jeux à vendre ». Ce sont des bouts rimés que l'on déclenche par un premier vers de type : « Je vous vends la passerose » et qui exploitent l'analogie entre la fleur et la beauté. La gratuité peut devenir un langage essentiel, lorsqu'elle rend hommage à la poésie populaire, dont Christine exploite les motifs avec bonheur, lorsqu'elle évoque le printemps, ou la rencontre amoureuse.

Mais la véritable poésie populaire de l'époque nous demeure inconnue. Nous avons pourtant gardé un nom et une légende, grâce à une allusion de Guillaume Crétin et à un passage du *Livre des Antiquités normandes* de M. de Bras (début du XVIe siècle). Il s'agit d'Olivier Basselin, poète des « vaux de Vire » qui chantent le vin et raillent la société rurale du Bocage. De « vaux de Vire » est venu le mot « vaudeville ». Hélas ! les textes d'Olivier Basselin ont été rhabillés à la fin du XVIe siècle par un certain Jean le Houx, et il est possible qu'aucune chanson ne remonte au poète virois, dont il ne nous resterait que le nom, et la tragique histoire, s'il est vrai qu'il résista contre l'Anglais et périt tragiquement. « Olivier Basselin, poète assassiné », écrira plus tard Aragon en pensant à Desnos...

La littérature didactique et morale

La littérature didactique en ancien français apparaît avant 1130 avec le *Bestiaire* de Philippe de Thaon, qui est aussi l'auteur d'un *Lapidaire* et d'un *Comput* permettant de calculer la date de Pâques. Le *Comput* et le début du *Bestiaire* sont écrits en hexasyllabes ; la fin du *Bestiaire* et le *Lapidaire* sont écrits en octosyllabes.

Computs, bestiaires, lapidaires sont des ouvrages scientifiques même si la description des animaux ou des pierres s'attache aux vertus des minéraux ou à l'analogie allégorique. Mais presque toutes les œuvres médiévales sont didactiques dans la mesure où elles visent à instruire autant qu'à plaire, s'il faut en croire leurs prologues. La fable même peut donner lieu à une interprétation morale ou spirituelle et devenir un *integumentum*, un récit signifiant. Jean de Meung s'autorise de cette allégorisation pour se livrer à maint développement mythologique dans son *Roman de la Rose*. Et précisément, *Le Roman de la Rose* donne lieu à des digressions sur la cosmologie, ou sur le libre arbitre, qui font que ce livre devrait lui aussi figurer parmi les textes didactiques.

Autre difficulté : cette littérature recouvre-t-elle ou non la littérature morale ? *Le Livre de philosophie* d'Alard de Cambrai (XIII[e] siècle), qui remanie dans un contexte féodal *Les Moralités des philosophes*, traduction du *Moralium Dogma philosophorum* (XII[e] siècle), est un véritable manuel d'initiation à la sagesse des auteurs anciens. Mais que dire des recueils de proverbes ? Ils n'apportent pas grand-chose au savoir public. Admettons qu'il s'agisse d'un faux problème : les traités encyclopédiques comme *La Somme le Roi* ou *La Lumière as lais* tiennent du catéchisme par la part qu'ils font à l'exposé de la doctrine chrétienne. Il reste qu'une nouvelle question se pose : où situer la démarcation entre littéra-

ture morale et littérature spirituelle, si tant est que cette démarcation existe quelque part ?

Sans se laisser prendre au piège des classifications arbitraires, et en écartant le sermon en vers, qui a ses normes propres, on peut distinguer dans la littérature didactique trois catégories d'ouvrages qui se rangent sans contestation possible parmi les écrits concourant aux progrès de la science profane et à l'acquisition d'une sagesse laïque :

1. Les œuvres qui participent à l'inventaire du savoir. J'y inclus les bestiaires, de Philippe de Thaon à Richard de Fournival ; les lapidaires ; les encyclopédies ; les récits de voyage et les descriptions du monde. Il faudrait y ajouter les traités de médecine et de pharmacologie en langue vulgaire, voire les manuels sur les sciences marginales (le premier opuscule sur la chiromancie, encore inédit, date de la fin du XIIIe siècle).

2. Les livres de sagesse, qui déterminent une morale pratique fondée sur l'expérience vécue et sur l'héritage culturel de l'Antiquité. Ainsi des *Distiques de Caton* et des *Proverbes de Sénèque*. C'est dans cette catégorie que je range *Le Livre de Philosophie*.

3. Les ouvrages traitant des « états du monde ». Certains adoptent un schéma trifonctionnel distinguant ceux qui prient, ceux qui combattent, ceux qui travaillent ; ainsi le plus ancien de tous : *Le Livre des manières*, attribué à l'évêque de Rennes Étienne de Fougères (mort en 1178). D'autres s'attachent plus spécifiquement à la revue des ordres religieux, comme *La Bible Guiot*, où l'ancien trouvère Guiot de Provins évoque aussi les cours princières qu'il a fréquentées. Le poème tourne alors à l'autobiographie et à la *laudatio temporis acti* que cultive à son tour Gilles le Muisit dans son *Registre*.

Ce classement appelle une série de remarques. Les encyclopédies mentionnées dans la première rubrique se répandent dans la seconde moitié du XIIIe siècle et correspondent à une soif nouvelle de connais-

sances. Le développement des universités, et l'autorité de Vincent de Beauvais, qui écrivit avant 1250 un *Speculum naturale,* un *Speculum doctrinale* et un *Speculum historiale,* ne sont pas étrangers à cette renaissance illustrée par Gossuin de Metz, auteur vers 1250 d'une *Image du monde* en octosyllabes (soixante manuscrits). Vincent de Beauvais lui-même est partiellement traduit dès le début du XIVᵉ siècle par Jean de Vignay dans son *Miroir Historial.* Se rattachent à cette tradition les adaptations du *Liber de proprietatibus rerum* du franciscain Barthélemy l'Anglais, et les descriptions du monde, comme la *Mappemonde* de Pierre de Beauvais.

Venons-en à la seconde rubrique. Aux manuels de sagesse pratique se rattachent ces poèmes en quatrains monorimes où un auteur énonce au nom de son expérience les lois d'une conduite réglée : ainsi Sauvage dans son *Doctrinal* ou Jean de Meung dans son *Testament.*

S'y rattachent aussi les « miroirs des princes » destinés à l'éducation des seigneurs, et le modèle en est *L'Enseignement des princes* de Robert de Blois (milieu du XIIIᵉ siècle). Le roi Saint Louis a composé pour son fils, le futur Philippe IV, un texte de ce genre dans une prose beaucoup plus succincte. D'autre part, la nécessité de donner une large formation à tous les gens appelés à participer au pouvoir explique le vaste projet du Florentin Brunetto Latini qui réalise avec son *Trésor* une immense compilation : s'y succèdent une cosmographie, un *compendium* sur l'histoire universelle, un abrégé de théologie, un traité de morale pratique inspiré du *Moralium Dogma,* et un manuel de rhétorique, indispensable à la culture de l'homme d'État dans les républiques urbaines d'Italie. Ce plan, celui d'un obscur commentaire de *L'Éthique à Nicomaque,* manifeste que dès avant 1270, l'élite toscane s'ouvre à un humanisme qui parle français. Dante Alighieri ne le

pardonnera jamais à celui qui est l'un de ses maîtres...

Il y a sagesse et sagesse : celle du philosophe et du moraliste ; celle du futur gouvernant ; celle aussi, plus suspecte, de celui qui triomphe des obstacles. C'est pourquoi se rangent dans la seconde rubrique les arts d'aimer. Le plus ancien est écrit en prose. *L'Art d'Amour* de Jacques d'Amiens et *La Clé d'Amour* sont contemporains du second *Roman de la Rose*, celui de Jean de Meung, et ils glosent comme lui l'Ovide cynique de l'*Ars amatoria*. Moins frivole, malgré les apparences, *L'Ornement des dames* est un traité de la coquetterie féminine à l'époque de Blanche de Castille.

On ne saurait clore cette rubrique sans évoquer les manuels de courtoisie et de chevalerie, pénétrés de dévotion chrétienne, qui recourent à l'allégorie : *Roman des Ailes* de Raoul de Houdenc ou *Armeüre de chevalerie* de Guiot de Provins ouvrent, au début du XIIIe siècle, la voie à une littérature illustrée par maint « dit » après 1300, qui rejoint par son goût des abstractions figurées une autre littérature : celle de la pseudo-autobiographie allégorique, du *Songe d'Enfer*, également dû à Raoul de Houdenc, au *Tournoiement Antéchrist* de Huon de Méry et, à plus long terme, aux *Pèlerinages (de l'âme, de la vie humaine, de Jésus-Christ)* que Guillaume de Digulleville écrivit au XIVe siècle.

Une certaine rupture s'opère au début du XIVe siècle, marquée par les quatre orientations suivantes :

1. Le recours à la *fabula*, au mythe signifiant, qui dans la poésie lyrique reste un *ornatus*, une figure de style élégante (dire « Mars » pour « la guerre », etc.), implique dans une littérature plus moraliste la notion d'*integumentum*, de lecture symbolique de la fiction. Revenant à Servius, commentateur bas latin de *l'Énéide*, les poètes considèrent que la mythologie peut se prêter à des interprétations morales et spirituelles. Dans ce domaine encore, *Le Roman de*

la Rose leur ouvre la voie. D'où l'essor de l'*Ovide moralisé,* gigantesque compilation de 72 000 octosyllabes sur *Les Métamorphoses.*

2. D'autres domaines s' « allégorisent ». Ainsi l'art de la chasse. Au XIIIe siècle, sont apparus les premiers manuels de cynégétique, comme le traité des *Auzels cassadors* de Daude de Pradas. Au XIVe siècle, le chef-d'œuvre du genre est *Le Livre du roi Modus et de la reine Ratio* d'Henri de Ferrières : comme son titre l'indique, il s'agit d'un ouvrage philosophique où, en énonçant la nature des divers gibiers et les techniques de leur capture, l'auteur « moralise » en déclarant, par exemple, que les diverses façons de prendre les oiseaux symbolisent les différents pièges du diable.

3. Les moralistes sont enclins à traiter de problèmes fondamentaux comme celui de Fortune ou celui de la mort (*Respit de la Mort* de Jean Le Fèvre), mais ils apparaissent aussi très sensibles aux débats concernant le mariage. Ils héritent d'une double tradition, celle qui remonte à saint Jérôme et qui voit dans le mariage un état contraire à la tranquillité du sage, et celle qui naît au XIIIe siècle lorsque les clercs « bigames » (veufs remariés ou maris d'une veuve) sont exclus de clergie comme Rutebeuf ou le Matheolus qui composa vers 1300 ses *Lamentationes.* Ce poème, traduit par Jean Le Fèvre, parut à ce dernier si virulent qu'il en tempéra la férocité par une palinodie intitulée *Le Livre de Leesce.* Au début du XVe siècle, *Les XV Joies de mariage* reprennent en forme de nouvelles cette inspiration antiféministe contaminée aussi par une conception bourgeoise de la famille (*cf.* Molière : la vraie place de la femme est à ses fourneaux).

Toutefois, ces discours misogynes sont contrebalancés par la réaction féministe de Christine de Pisan (*La Cité des Dames,* puis *Le Livre des trois vertus ou Trésor de la Cité des Dames,* 1404-1405) et par l'apparition d'ouvrages destinés à l'éducation des

jeunes filles où les modèles sont les grandes figures féminines de la Bible et de l'Antiquité (*Livre du Chevalier de la Tour-Landry pour l'enseignement de ses filles*).

L'élaboration et le succès de ces ouvrages témoignent d'un renouveau de la pédagogie, depuis le franciscain Ramon Llull (mort en 1315), dont *La Doctrine d'enfant* et *Le Livre d'Evast et de Blaquerne* furent très tôt traduits du catalan en français, jusqu'au chancelier de l'Université de Paris, Jean Gerson (début du XVe siècle), qui contribua efficacement à instaurer une éducation religieuse spécifique de l'enfance.

4. Les plus grands poètes du temps, de Machaut à Christine, attachent plus de prix à la quête d'une sagesse qu'à l'exercice d'un lyrisme galant. Leur ambition n'est pas de tourner des rondeaux et des ballades, qui pour eux sont des badinages, mais d'écrire de grands ouvrages sur la condition humaine où ils puissent exposer les chemins de salubres détachements. Eustache Deschamps échoue dans cette tentative et ne parvient pas à finir son *Miroir de mariage ;* Christine de Pisan, au contraire, fait de son *Livre de la Mutation de Fortune* un poème philosophique de haute portée, quoique sa doctrine, héritée de Boèce, ne soit pas originale. Mais il ne s'agit pas d'inventer des philosophies nouvelles. La poésie assume un héritage enrichi par une expérience, et l'auteur énonce un savoir que son passé lui permet d'assimiler avant de le transmettre. La littérature à la fin du Moyen Age est souvent alourdie de juridisme et formaliste à l'excès, mais on ne saurait contester sa gravité fondamentale ni son souci de didactisme.

L'histoire

Le plus ancien texte historique en français est l'*Estoire des Engleis* qu'écrivit vers 1140 Geffrei Gaimar pour une dame du Lincolnshire. Ce texte fait suite à une *Estoire des Bretuns* perdue ; elle s'inspire de la *Chronique anglo-saxonne* anonyme. Geffrei recourt à l'octosyllabe à rimes plates et multiplie les épisodes à tonalité romanesque ou légendaire (récits concernant Haveloc, qui sera le héros d'un lai, ou le Danois Gormont, personnage épique) ; ample est le champ parcouru, qui va de 495 (arrivée du roi Cedric en Bretagne) à 1100 (mort de Guillaume le Roux).

Cet aspect de fresque brossée à gros traits, mais enjolivée de narrations pittoresques, se retrouve dans l'œuvre de Wace. Wace fut « clerc-lisant » (lecteur officiel) du roi Henri II qui avait souci de légitimer l'autorité des Plantagenêts sur l'Angleterre en faisant présenter sa dynastie comme la restauratrice de la grandeur celtique. Son *Roman de Brut*, que lira de près Chrétien de Troyes, inaugure l'essor en français du roman arthurien.

Puis Wace écrit son *Roman de Rou* (de Rollon, ancêtre du Conquérant) pour glorifier les origines normandes de la dynastie régnante. Chez lui, le mot *romanz*, de l'adverbe *romanice*, « en langue romane », qui, à l'origine, désigne une adaptation du latin en « roman », implique des sources savantes : l'*Historia Regum Britonum* de Geoffroi de Monmouth, la chronique des premiers ducs de Normandie par Dudon de Saint-Quentin (XIe siècle). Wace prend conscience de sa dignité d'historien ; son *Rou* comporte un premier état, amplifié dans une version définitive d'abord rédigée en laisses de dodécasyllabes rimés, structure épique que le poète abandonne bientôt pour en revenir à l'octosyllabe. La chronique s'achève abruptement : le poète est las de sa matière ; qu'un autre la poursuive. Il y a là une

probable allusion à sa déception lorsque Henri II sollicite un rival, Benoît de Sainte-Maure, afin qu'il entreprenne à son tour une *Histoire des ducs de Normandie.*

Il y a d'autres chroniqueurs anglo-normands, comme Jordan Fantosme ou Denis Piramus, dont la *Vie de saint Edmond* est à la fois historique et hagiographique. Mais la chronique en ancien français va revêtir un tout autre visage avec les historiens de la quatrième croisade, celle qui conquit Constantinople en 1204.

Ils sont au nombre de trois : Robert de Clari, Geoffroi de Villehardouin et son continuateur, Henri de Valenciennes. Comme Jordan Fantosme, ils relatent une série d'événements limités dans le temps, et sont les contemporains de ce qu'ils racontent : témoins oculaires, ils laissent peu de place à la fiction, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient objectifs. Et surtout, ils écrivent en prose, parce que la prose est l'expression de la vérité : aux poètes, les beaux mensonges ; la réalité se dit dans le langage de tous les jours, même si la rhétorique vient l'embellir, comme c'est souvent le cas chez Villehardouin. Restent deux façons très différentes de percevoir les faits : Robert de Clari est un petit chevalier qui exprime les sentiments de la masse combattante ; Villehardouin est un seigneur qui participe aux débats de l'état-major, en même temps que c'est un lettré qui multiplie les références épiques. Mais l'un et l'autre donnent à la chronique son écriture concise et son véritable champ historique, juste équilibre entre la synthèse et l'anecdote.

Les chroniqueurs du XIII[e] siècle se mettent au service de la petite histoire. Ils collectent les ragots, et en rendent compte dans un style parfois étonnant, comme celui du « ménestrel de Reims » qui scande sa phrase par la conjonction *et.* C'est lui qui nous a transmis les récits plus ou moins légendaires concernant le sultan Saladin. Un autre prosateur anonyme

s'est fait le panégyriste de Guillaume le Maréchal, brillant chevalier anglo-normand autour de 1200, et son ouvrage est un précieux document sur la vie et les mœurs chevaleresques.

La grande fresque historique n'est point morte. L'anonyme de Béthune rédige vers 1220 deux compilations en prose : l'une est une chronique des ducs de Normandie, l'autre une chronique des rois de France. A la fin du siècle, Baudouin d'Avesnes écrit un ouvrage ambitieux qui va, selon les manuscrits, de Pharamond à 1278 ou de l'Incarnation à 1281. A partir de 1250, et sous l'égide de l'abbé de Saint-Denis, une équipe traduit une collection d'annales et de textes qui vont constituer *Les Grandes Chroniques de France.* Et l'intérêt porté à l'Antiquité se manifeste par *L'Histoire ancienne jusqu'à César* et par *Les Faits des Romains. L'Histoire ancienne,* qui utilise l'Ancien Testament, renoue avec la pratique des chroniques universelles. Quant aux *Faits des Romains,* c'est un démarquage assez fidèle de César, et donc une œuvre déjà humaniste.

L'Histoire de Saint Louis, par Jean de Joinville, sénéchal de Champagne, ne se rattache à aucune tradition. C'est très improprement que l'on désigne Joinville comme un chroniqueur, alors qu'il est plutôt un mémorialiste et un hagiographe. Lorsqu'il commence à rassembler ses souvenirs, dès 1272, donc presque aussitôt après la mort de son souverain, il sait que son témoignage va concourir à la canonisation du roi : on se presse sur la tombe de Louis IX pour solliciter des miracles, comme le prouve le recueil des *Miracles de Saint Louis* de Guillaume de Saint-Pathus. Mais Joinville n'achève son apologie qu'en 1309. Son texte est plus l'écrit d'un moraliste que la synthèse d'un historien. Deux noyaux essentiels dans cette somme : le premier accumule les actions méritoires et les paroles édifiantes du bon roi ; le second insiste sur ses prouesses militaires,

pour l'édification d'une chevalerie que Joinville juge sur son déclin.

Témoignage, documents ou histoire légendaire : le développement de la chronique au XIVe siècle oscille entre ces différents pôles. Parmi les compilateurs en vers wallons, Philippe Mouskés et Jean d'Outremeuse : *La Geste de Liège*, de Jean d'Outremeuse, est composée en laisses épiques d'alexandrins monorimes, et démarque la chronique de l'anonyme de Béthune. Son *Myreur des Hysteurs*, chargé de références épiques, est une chronique universelle écrite dans une prose laborieuse où se discernent encore les rimes des textes utilisés comme sources. Mais à côté de ces œuvres d'arrière-garde, s'impose peu à peu une autre façon de concevoir le travail historique. L'auteur, prosateur plus ou moins élégant, est un chercheur qui rassemble les archives et les traduit, voire un enquêteur qui va sur le terrain pour interroger les témoins ; il se présente enfin et surtout comme un homme qui raconte ses souvenirs. Son livre traite d'un domaine chronologique et spatial limité. Et plus il avance dans le temps, plus il laisse parler sa propre mémoire. C'est ainsi que procède l'anonyme de la *Chronique artésienne* qui relate les campagnes de Philippe le Bel contre la Flandre et contre les Anglais de 1296 à 1302. Ainsi procèdent également la *Chronique normande du XIVe siècle* (*ca* 1370), la *Chronique des quatre premiers Valois*, et l'*Histoire vraye et notable* de Jean le Bel, le maître de Froissart.

Chroniqueur exemplaire, Froissart visite les lieux pour s'enquérir de l'événement tel qu'il a été perçu. Il a appris à devenir objectif à force de changer de camp : d'abord protégé de la reine d'Angleterre Philippa de Hainaut, il est passé au service de Wenceslas de Luxembourg, duc de Brabant. Ce clerc passionné de poésie courtoise est l'homme des valeurs chevaleresques, et s'il déforme l'histoire, c'est parce qu'il la connaît d'abord à travers le monde des cours. D'où une sensible tendance à occulter les

cruautés de la guerre, sauf lorsqu'il s'agit de relater comment sont punis des vilains révoltés. Aristocratique par instinct, cet écrivain raffiné méprise même le monde bourgeois. Lui aussi est un nostalgique égaré dans une époque de malheurs.

Le roman

Le roman en ancien français naît peu après 1150. Il semble qu'Aliénor d'Aquitaine, devenue femme du roi d'Angleterre Henri II, ait encouragé des clercs à entreprendre l'adaptation en langue romane de grands textes de la littérature antique : *Thébaïde* de Stace, *Énéide* de Virgile.

Pourtant, dès avant 1110, Albéric de Pisançon avait écrit un *Alexandre* en octosyllabes, dont il nous reste le début. Ce texte ne participe du roman que par sa matière, qui va devenir celle d'un cycle romanesque ; il manifeste la volonté d'ériger en modèle, en face du saint et du héros épique, un troisième idéal : celui du sage. Alexandre n'était-il pas le disciple d'Aristote ? Le poème fut bientôt remanié par un Poitevin qui l'adapta en décasyllabes. Les versions ultérieures du *Roman d'Alexandre*, désormais écrites en « alexandrins », retiendront particulièrement l'image d'un conquérant hanté par une soif de connaître qui atteint à la démesure, comme il apparaît dans les versions tardives du cycle.

Au Moyen Age, on rêve d'Alexandre, mais on imite l'*Enéas*, dont maint épisode inspire Chrétien de Troyes, Marie de France ou le *Tristan* de Thomas. Le roman antique tel qu'il a fleuri à la cour normano-angevine institue l'art romanesque en France. Il lui donne sa forme : les octosyllables à rimes plates, et ses techniques (du dialogue, du monologue passionnel qui affronte, par exemple, sagesse et folie au cœur d'un personnage divisé). Il lui confère le goût

de la description savante et de la mythologie érudite. Il lui impose un domaine propre : celui de l'amour et de la sentimentalité.

Le texte le plus ancien, *Le Roman de Thèbes*, est marqué par la chanson de geste. Sa structure se souvient de la laisse épique, lorsqu'il accumule un grand nombre de vers sur les mêmes rimes. Et la place qu'il confère aux récits de bataille reste prédominante. L'*Enéas* est plus audacieux, qui n'hésite pas à prendre ses distances par rapport à sa source ; il oublie que le protagoniste est un héros fondateur et souligne en lui l'amant de Didon, puis de Lavine. L'épopée de la Rome naissante se transforme en roman sentimental, ce qui donne aux poètes du temps l'occasion d'apprendre la psychologie.

Thèbes, Enéas, Troie. L'histoire du roman antique est d'abord celle d'une trilogie. L'auteur du *Roman de Troie* aime décrire d'ingénieux automates et peint avec force les amours de Troylus et Briséida ou celles d'Achille et Polyxène ; est-ce le même Benoît de Sainte-Maure que celui de la *Chronique des ducs de Normandie* ? Désormais (vers 1160), le roman cesse d'être un ouvrage anonyme. Le romancier revendique la paternité de son œuvre avec la fierté d'un artisan jaloux de son art.

Le roman antique a cependant un défaut : il procède d'une culture savante ; il est étranger au terroir ; il est anachronique à l'heure où les poètes affirment que le flambeau culturel est passé entre les mains des Francs. Entre 1160 et 1170, vient l'heure du roman breton, moins exotique, plus apte à prendre en charge les valeurs courtoises et chevaleresques. Est-ce à dire que le roman antique disparaisse ? Depuis les nouvelles en vers tirées des *Métamorphoses* : *Piramus, Narcisus* ou *Philomena* (l'une des premières œuvres de Chrétien) jusqu'aux vastes poèmes que sont *Athis et Prophilias* ou *Le Roman de Jules César*, les textes sont nombreux qui attestent la santé d'un genre d'autant plus vigoureux

que l'on continue d'exploiter la légende d'Alexandre. L'Orient hellénique fascine un public qui apprécie l'*Ipomedon* ou le *Prothesilaus* d'Hue de Rotelande. Le *Cligès* de Chrétien est à cet égard roman-carrefour : son héros est grec, et promis à l'empire de Constantinople, mais il vient s'initier à la chevalerie à la cour du roi Arthur. Dès ce moment, les mythes arthuriens prévalent sur ceux du roman « byzantin ». L'avenir est à la matière de Bretagne.

Au commencement était le *Tristan*... Toute l'œuvre de Chrétien (qui a lui-même écrit un livre perdu *Du roi Marc et d'Yseut la Blonde*) se situe par rapport à cette légende : Chrétien ne croit pas à l'amour fatal, et cherche à réconcilier *fin'amors* et chevalerie. Fénice, dans *Cligès*, refuse le partage d'Yseut, qui donne son corps à son mari et son cœur à son amant. Déjà *Erec* démontrait que mariage et passion n'étaient pas contradictoires, et que la plénitude du couple s'atteignait à travers la prouesse. *Le Chevalier de la Charrette* surenchérit : idolâtre de Guenièvre, Lancelot n'est pas détourné par sa dévotion amoureuse de sa tâche de libérateur ; au contraire, il puise dans sa ferveur la force qui lui permet de délivrer les sujets d'Arthur captifs du royaume de Gorre. Cette envergure surhumaine se retrouve chez Yvain, héros du *Chevalier au Lion*, qui reconquiert le pardon de son épouse Laudine en se mettant au service de l'ordre arthurien. Quant au *Conte du Graal*, il esquisse l'opposition entre une chevalerie nouvelle, incarnée par Perceval, et la chevalerie mondaine incarnée par Gauvain. Perceval est appelé à triompher de hautes aventures spirituelles alors que le roman, inachevé, laisse Gauvain enfermé dans le château des Pucelles.

Chrétien ne finit pas son *Chevalier de la Charrette*, peut-être parce qu'il répugne à l'apologie inconditionnelle des valeurs courtoises qu'attend de lui Marie de Champagne ; il laisse à Godefroi de Leigni le soin de mener à bien l'entreprise. On ne saurait en

dire de même du *Conte du Graal :* ici, c'est la mort qui a interrompu le poète. L'œuvre, ouverte, appelle une suite. D'où quatre continuations en vers : la première concernant Gauvain, les trois autres, portant sur Perceval, achèvent les aventures en cours et les enrichissent de nouveaux développements romanesques. D'où aussi, autour de 1200, la trilogie de Robert de Boron, qui remonte avec son *Joseph d'Arimathie* aux origines évangéliques du Graal, rédige un *Merlin* où il relate l'instauration de la Table ronde et l'avènement d'Arthur, et achève le cycle par un *Perceval* où le héros se libère de tout attachement charnel. Ces textes sont écrits en vers, mais nous ne connaissons la plus grande partie du *Merlin* et le *Perceval* que par des transpositions en prose qui remontent peut-être à Robert de Boron lui-même. Le souci de rendre l'histoire plus crédible amène les romanciers à adopter la prose, et le grand roman en prose serait donc né vers 1200 avec Robert de Boron et le *Perlesvaus*.

Cette œuvre est aussi une continuation du *Conte du Graal.* Sa structure assez savante incite à la dater plus tardivement, mais d'autres indices (dédicace dans un manuscrit à Jean de Nesles, seigneur déconsidéré après Bouvines) et surtout les aspects archaïques de sa matière invitent à la situer au tout début du XIII[e] siècle. Dans sa forme, le *Perlesvaus* pratique en effet l'entrelacement, ce qui permet de multiplier les actants et les aventures sans trop nuire à la clarté de l'ensemble. Mais le *Perlesvaus* est aussi un roman barbare où le héros se venge de ses ennemis dans des bains de sang, et où l'on voit, par exemple, un roi païen converti faire dévorer par ses hommes la chair de son propre fils. Le *Perlesvaus* est empli de motifs folkloriques, ce qui ne l'empêche pas d'être une œuvre spirituelle, où Perceval prend par endroits une figure christique — un Christ dont Gauvain serait le Jean-Baptiste : n'est-ce pas Gauvain qui, dans ce

roman, conquiert l'épée par laquelle le précurseur fut décollé ?

Vers 1215, apparaît le *Lancelot-Graal.* Comme le *Perlesvaus,* ce cycle est anonyme, et ce retour à l'anonymat implique une rupture par rapport au roman antérieur, qui racontait les exploits d'un héros pendant une période de probation marquée par une série d'épreuves qualifiantes ; désormais, les romanciers sont plus ambitieux ; c'est tout le monde arthurien dont ils constituent l'épopée, depuis les débuts de l'ère chrétienne jusqu'à l'effondrement de la grandeur bretonne ; d'où d'immenses ouvrages, sans doute menés à bien par une équipe et non par un seul auteur, même si le plan d'ensemble relève d'un architecte unique.

Le noyau du corpus est le *Lancelot* proprement dit, qui relate les amours de ce héros et de la reine Guenièvre. Lui auraient été presque aussitôt adjointes *La Queste del Saint-Graal* et *La Mort le Roi Artur.* Ensuite seraient venues les parties de transition entre le *Lancelot* et la *Queste,* puis *L'Estoire del Saint-Graal* exposant la venue du Graal en Bretagne avec Joseph d'Arimathie. Une suite du *Merlin* de Robert de Boron, dite *Suite Vulgate,* aurait été composée entre 1220 et 1230 pour remédier au vide chronologique entre l'*Estoire* et le *Lancelot.*

La *Queste* fait de Galaad, fils de Lancelot et de la demoiselle au Graal, un chevalier vierge et parfait, épargné par la tentation ; avec Perceval et Bohort, il rapporte le Graal en Orient, et meurt dans la joie ineffable de la contemplation. Roman spirituel, la *Queste* donne un sens religieux à presque toutes les aventures, par la voix d'ermites ou de recluses inspirés. Le texte s'attribue pour auteur Gautier Map, clerc de la cour de Henri II : il proclame ainsi son antériorité par rapport à Chrétien et Robert de Boron. L'*Estoire* va plus loin encore : son auteur prétend l'avoir entreprise sous la dictée du Christ. Le

Perlesvaus se voulait un « haut livre » ; l'*Estoire*, se fait parole d'évangile.

Le roman arthurien en prose ne sera plus si outrecuidant après 1230. Une autre suite du *Merlin*, dite *Suite Huth*, se donne plus modestement pour auteur Robert de Boron (mais elle pratique l'entrelacement que Robert de Boron ignorait). Et le *Tristan en prose* se présente comme l'ouvrage d'un certain Luce del Gast, dont Elie de Boron serait le continuateur : curieuse contamination entre Robert de Boron et maître Elie, le clerc chargé, dans le *Lancelot en prose*, d'expliquer les songes et de résoudre les énigmes ! Toujours est-il qu'après le *Tristan en prose*, c'est décidément à Robert de Boron que l'on se réfère, au point que l'on parle d'un « cycle du Pseudo-Robert » qui aurait inspiré les *Domandas del Saint-Graal* ibériques, la *Tavola ritonda* italienne et les versions anglaises de la légende (*Mort Arthur* allitérative, *Morte Darthur* de Malory).

Le roman arthurien en prose se prête à une succession indéfinie de réfections, avec additions, interpolations, contaminations, versions longues et versions abrégées, qui rendent pratiquement impossible l'édition de *Guiron le Courtois* (histoire des générations antérieures à Arthur ; *ca* 1250) ou celle de *Perceforest* (quête des origines arthuriennes jusqu'à l'époque d'Alexandre le Grand ; XIVe siècle).

On voudrait pouvoir s'attarder sur ces textes, dont le merveilleux est fascinant, et dont la structure ne va pas sans rigueur. Le *Tristan en prose* surtout réserve bien des surprises : à l'amour fatal décrit par Béroul et Thomas succède, malgré la présence obligée du philtre, un amour chevaleresque fondé sur la prouesse : Tristan doit sans cesse mériter Yseut et la disputer à un rival, le païen Palamède ; d'autre part, le meilleur ami de Tristan, qui l'introduit au royaume d'Arthur, est Dinadan, un chevalier qui ne cesse de s'interroger sur l'absurdité de la violence. Le *Tristan en prose* est le premier roman qui remette en cause un

romanesque de la gratuité qu'il cultive pourtant avec délices : ce n'est pas le moindre critère de sa modernité.

L'essor du roman arthurien en prose ne porte pas préjudice au roman arthurien en vers, et les épigones de Chrétien de Troyes sont nombreux au début du XIIIe siècle. Les uns relatent l'avènement d'un héros à l'amour et au pouvoir (*Yder, Fergus*), parfois dans le cadre d'une quête de l'identité (*Le Bel Inconnu,* dont le protagoniste traverse deux passions successives ; de même, Durmart le Gallois, dans le roman qui porte son nom, renonce à une liaison adultère pour aller conquérir la reine d'Irlande) ; d'autres ont comme noyau une aventure de Gauvain : ce personnage, qui n'a pas bonne presse chez les romanciers prosateurs, garde son prestige dans *L'Âtre périlleux* ou dans *La Vengeance Raguidel,* et il surmonte les épreuves dans *Le Chevalier à l'épée* et dans *La Mule sans frein,* proches par leur manière de Chrétien de Troyes. Quant aux *Merveilles de Rigomer,* où l'on retrouve l'entrelacement, c'est une œuvre qui accumule les enchantements diaboliques, et qui exaspère les procédés les plus conventionnels, au point d'en être attachante par sa démesure même.

Froissart, au XIVe siècle, continue la tradition des poèmes arthuriens avec son *Méliador.*

La popularité de la matière de Bretagne ne doit pas faire oublier d'autres types de romans. Ainsi du roman idyllique, qui a pour héros non un protagoniste, mais un couple, présent dans le titre même : à cet égard, *Tristan et Yseut* ou *Erec et Enide* participent du roman idyllique, à ceci près que, dans ce genre, la passion remonte souvent à l'enfance même des amants. C'est le cas dans *Floire et Blanchefleur,* qui est aussi un roman « oriental » : une partie de l'action se passe à Babylone, *alias* Le Caire. *Floire et Blanchefleur* atteste l'ancienneté du roman idyllique, puisqu'une première rédaction (conservée) serait de peu postérieure à 1150. A cette catégorie appartien-

nent *Floris et Lyriopé* de Robert de Blois (*ca* 1250) et *Amadas et Ydoine*, qui accumule les poncifs romanesques (héros frappé de folie, fausse mort de l'héroïne) et contient une scène étonnante où des sorcières-parques apportent leur concours à Amadas en empêchant la consommation du mariage entre le comte de Nevers et l'héroïne. La chantefable d'*Aucassin et Nicolette* parodie le roman idyllique en présentant un monde à l'envers, où Aucassin affirme préférer l'enfer au paradis, où Nicolette se conduit comme un homme — jusqu'à se travestir en jongleur — et où les amants se rendent dans l'étrange royaume de Torelore dont les coutumes sont à l'inverse de la norme : les maris y accouchent et les femmes y combattent. *Aucassin* est probablement une œuvre tardive (fin du XIIIe siècle) ne serait-ce que pour des questions de style.

Autre type de romans où le titre associe deux personnages, les romans de l'amitié. Ici, *Athis et Prophilias*, qui est un roman antique, ou *Claris et Laris*, qui est un roman arthurien. *Méraugis* est un autre roman arthurien, où l'on voit deux amis se disputer l'amour d'une même femme.

Romans « antiques », romans arthuriens, romans « orientaux » sont des romans du dépaysement et de l'exotisme, dans l'espace et dans le temps. Le public médiéval aime les voyages imaginaires, dans un passé fabuleux, ou dans des pays lointains. Mais d'autres romanciers ont les pieds sur terre. Ils répugnent à la merveille mystifiante. Ce sont les poètes du roman dit « réaliste ». Le plus ancien de tous est Gautier d'Arras, avec *Ille et Galeron*, dont la matière est bretonne, et *Eracle*, qui participe du roman « byzantin ». Puis vient, au début du XIIIe siècle, Jean Renart, un poète raffiné jusqu'à paraître précieux, qui prend ses sujets dans la société de son temps. Auteur du subtil *Lai de l'Ombre*, il accumule, dans *L'Escoufle*, les péripéties romanesques, et son *Guillaume de Dole* utilise avec bonheur le thème de la

gageure : une héroïne injustement accusée relève le défi en obligeant son détracteur au duel judiciaire, qu'elle-même demande afin de prouver son innocence : c'est en effet par fraude que l'accusateur a appris l'existence du signe — ici, une rose — inscrit sur sa cuisse ; le même motif se rencontre dans *Le Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil. Le roman réaliste se complaît à la peinture vivante des milieux aristocratiques contemporains ; il ne répugne pas à des motifs plus roturiers (discussion entre maquignons dans *Eracle*) ; enfin, il se veut vraisemblable d'un bout à l'autre, sans concession aux enchantements du roman arthurien ni aux prestiges technologiques des automates chers aux romans antiques ou byzantins. Cela ne veut pas dire que Jean Renart aspire à faire de ses ouvrages les procès-verbaux de la réalité ! Bien au contraire, cet amateur éclairé de poésie courtoise ou popularisante jalonne son récit de pièces lyriques, dont certaines ne nous sont parvenues que par son *Guillaume de Dole*...

Après lui, les romanciers émailleront leur texte de poèmes. Un roman s'y prête particulièrement : c'est *Le Roman du Châtelain de Couci*, biographie légendaire d'un trouvère dont on disait que la fin avait été tragique : surpris par le mari de sa dame, il avait péri sous ses coups, et le jaloux avait contraint son épouse à dévorer le cœur de son amant : tragique histoire de « cœur mangé » dont on trouve d'autres exemples au XIIIe siècle (*Vida* du troubadour Guilhem de Cabestanh). *Le Roman du Châtelain de Couci* confine au mélodrame, et il semble bien qu'à la fin du XIIIe siècle, le public ait été friand d'intrigues assez noires. *La Châtelaine de Vergi* se termine très mal, sur la mort des principaux personnages tandis que se déroule une fête. *La Manekine* de Philippe de Beaumanoir exploite le thème folklorique de la femme sans mains (mutilation consécutive à une tentative de séduction d'un père sur sa fille : ici, le

thème de l'inceste, que l'on retrouve dans *Le Roman du Comte d'Anjou*).

Dans toutes ces œuvres participant du conte, le protagoniste évolue à la troisième personne. Mais le roman peut prendre forme d'autobiographie où le je du narrateur coïncide avec le je du héros. Le premier à s'être engagé dans cette voie est Guillaume de Lorris avec *Le Roman de la Rose* (*ca* 1235). Guillaume passe par l'artifice du songe, et raconte comment il a rêvé en figures allégoriques une quête amoureuse qui s'est ensuite réalisée. Sa chance est d'avoir eu comme continuateur Jean de Meung, qui est à la fois un esprit encyclopédique, un polémiste habile et un poète de la provocation. Cette provocation n'a été perçue que beaucoup plus tard, au début du XVe siècle ; les énormités goliardiques qui prévalent à la fin du poème : éloge de la *gula* et de la *luxuria*, quasi-viol de l'amie comparé à un pèlerinage, ont plus amusé que choqué les contemporains, qui lisaient le texte comme une mine d'aphorismes. *Le Roman de la Rose* est un des rares ouvrages médiévaux, peut-être même le seul, qui soit d'emblée devenu une sorte de classique.

Beaucoup de textes de Machaut ou de Froissart sont des romans, même s'ils se donnent une apparence autobiographique et se farcissent de poèmes lyriques qui, à la différence des pièces que Jean Renart intègre dans son récit, sont de la main de l'auteur et ne constituent pas des citations rapportées. Mais ces textes sont appelés *dits*, sans doute parce que la dénomination de roman laisserait à penser qu'ils relèvent de la fiction et non de l'histoire vécue. De toute façon, la notion de genre romanesque n'est pas encore claire au début du XIVe siècle. Gervais du Bus intitule *Roman de Fauvel* ce qui est une satire allégorique et une encyclopédie : Fauvel est un cheval monstrueux dont les lettres signifient Fausseté, Avarice, Vilenie, Variété (« inconstance »), Envie, Lâcheté, et les grands de ce monde

se complaisent à l'étriller, à le « torcher ». En face de ce désordre, le poète montre ce que devrait être un monde harmonieux, et fait l'éloge d'une Fortune-Providence qui fait régner la loi de Dieu. *Fauvel* n'est évidemment pas ce que nous appellerions un roman, mais *Le Roman de la Rose,* auquel se réfère Gervais du Bus, n'en est plus un non plus à partir du moment où Jean de Meung l'élabore en ouvrage satirique et philosophique. Sous cet abus de langage, il faut faire la part d'une tradition. Le roman allégorique existait dans le latin médiéval dès le XII[e] siècle, par exemple avec l'*Architrenius* de Jean de Hauville, qui y relatait une quête figurée de la sagesse. A la fin du XIII[e] siècle et au début du XIV[e] la littérature française se veut plus savante et plus proche des modèles cléricaux. Ceci ne veut pas dire que l'aristocratie se soit détournée d'un immémorial légendaire qui refleurit parfois au cœur d'un texte fascinant : *Le Roman de Mélusine*, écrit en prose en 1392 pour Jean de Berry et sa sœur Marie de Bar, est transcrit en vers dix ans plus tard et relate les amours mythiques de Raimond, fils du comte de Forez, et d'une fée des eaux qui, chaque samedi, se transforme en serpent ; l'un de ses fils sera l'ancêtre du roi de Chypre Pierre de Lusignan, et ce roman d'une merveille inquiétante est le roman d'un lignage, qui réutilise de très anciens schémas narratifs (amours d'un mortel et d'une fée, interdit transgressé du secret trahi, malédiction sur les fils affligés de particularités étranges) à la gloire d'une haute famille, sur laquelle Mélusine ne cesse de veiller. Cette intrigue fantastique remonte à des récits antérieurs de deux siècles (de Gautier Map, de Gervais de Tilbury) alors que triomphe le dit moralisant et que va prévaloir la nouvelle.

Le lai

Le roman s'inspire parfois de lais préexistants. C'est probablement le cas du *Tristan* de Béroul, qui aboute les uns aux autres des récits tirés de lais tristaniens : les *Folies Tristan* participent du lai par leur brièveté même ; le *Chèvrefeuille* de Marie de France est un autre vestige de cet état ancien.

A l'origine, le lai est un chant lyrique qui condense une aventure. Le héros ou l'héroïne exprime le désespoir ou la joie suscités par une intrigue antérieure : ainsi se présente le *leid* irlandais, ainsi est évoqué le « lai de Gurun » que chante Yseut dans le *Tristan* de Thomas, et le *Tristan en prose* accorde une certaine place à ce genre de pièces poétiques dont certains manuscrits transcrivent la mélodie. A partir du moment où le chant cède la place au récit, le mot désigne une nouvelle poétique dont le ou la protagoniste est amené(e) à subir une épreuve qualifiante dans le cadre d'un merveilleux où l'autre monde est accessible à quelques élus. Le glissement sémantique du mot *lai* peut être antérieur à Marie de France, si le *Lai du Cor* est aussi ancien qu'on le croit (1160). Mais Marie elle-même qualifie ses textes de « contes » et distingue soigneusement du lai originel son exploitation narrative.

Marie est une poétesse de la sobriété. Chez elle, priorité est donnée au récit. Peu de descriptions, peu de dialogues, mais beaucoup de passages au style indirect, le style direct n'intervenant qu'au moment où la tirade s'achève. D'interventions d'auteur, très peu, mais une narrativité objective, qui n'exclut pas le frémissement. Le cadre est souvent celui de la matière de Bretagne ; mais Marie recueille aussi d'autres traditions, comme celle, normande, du lai de *Deux amants*.

Marie aime la brièveté. Elle est à l'aise dans l'histoire courte, voire dans la fable : elle a écrit un

Isopet, recueil de fables animales. Elle excelle à la litote et répugne à la déclamation. Et surtout, elle rend cohérente sa trame narrative : *Lanval* ou *Guigemar* traitent de motifs (rencontre de la fée au bord de l'eau, chasse de la biche blanche...) que l'on retrouve dans d'autres lais qui, eux, sont anonymes : *Graelent* ou *Guingamor* sont des contes plus confus et plus proches du folklore ; les lais anonymes sont plus ingénument fantastiques, et versent parfois dans l'onirisme illustré par *Tydorel* : la reine de Bretagne s'éprend près d'un lac, dans un demi-sommeil, d'un ondin qui n'est peut-être qu'un personnage de rêve ; ainsi commence un poème dont la suite relate l'étrange histoire du fils né de ces amours et qui est condamné à ne jamais dormir.

Puis le lai se dénature : il peut se rapprocher du fabliau, comme c'est le cas du *Cort mantel*. *Désiré* accorde une certaine place à l'analyse psychologique ; son protagoniste s'angoisse d'aimer une fée : l'autre monde et la merveille prennent couleur de sortilège en ce début du XIIIe siècle qui va produire *La Queste del Saint-Graal* où Galaad met fin aux enchantements de Bretagne. D'où l'apparition d'une autre sorte de lai, qui ne connaît plus la féerie, et se rapproche du roman dit réaliste. Ici, *Le Lai de l'ombre*, de Jean Renart.

Un chevalier séducteur s'éprend d'une dame renommée pour sa fidélité conjugale. Il ne cherche qu'à inscrire à son tableau de chasse une proie difficile à conquérir. Mais il se pique au jeu au cours d'un dialogue dont la subtilité préfigure la délicatesse marivaudienne. En désespoir de cause, lorsque la dame a décliné le don de son anneau, il annonce qu'il va confier cet anneau à l'être qu'il chérit le plus après elle et il le jette dans un puits où se projette le reflet, l' « ombre » de la dame ; celle-ci, charmée, lui accorde son amour. Victoire du geste où le langage fut impuissant ! Toute l'histoire est censée se passer dans une actualité proche, et Jean Renart y manifeste

le même souci de crédibilité que dans *Guillaume de Dole.*

Au XII[e] siècle, n'est point considéré comme lai un poème où abondent dialogues et monologues ; mais il n'en va plus de même à partir du *Lai de l'ombre. Ignaure* est un lai, parce que cette œuvre courte est proche d'un certain folklore, qui commence sur un ton de comédie (plusieurs dames s'aperçoivent qu'elles ont le même amant et le somment de choisir) et s'achève dans la tragédie (les maris des dames servent à leurs épouses le cœur et le sexe d'Ignaure, et toutes décident de se laisser ensuite mourir de faim...). On devine dans ce texte l'inspiration baroque qui prévaut à la fin du XIII[e] siècle. Mais si son auteur l'avait écrit plus tard, il l'aurait qualifié de « dit » : c'est ainsi que procède Jean de Condé, dont les nouvelles courtoises en vers sont beaucoup plus proches du lai que du fabliau : or ce poète réserve l'appellation de lai au *Blanc Chevalier,* mais non au *Dit du Chevalier à la manche* ni au *Dit des lévriers ;* d'ores et déjà, le lai narratif tombe en désuétude ; à cause de l'essor du lai lyrique, le terme prête à confusion. Le dit a eu raison du lai, comme il a eu raison du fabliau et de l'*exemplum.*

Le Roman de Renart

La plus ancienne « branche » du *Roman de Renart* date des années 1170. Pierre de Saint-Cloud relate les mauvais tours joués par le goupil au loup Isengrin, à Tibert le chat, à Roonel le chien, à Brun l'ours et à divers autres animaux. Ce n'est pas elle qui, dans les manuscrits, ouvre le cycle, d'où son appellation de branche II-V[a] : la tradition manuscrite a en effet dissocié le début et la fin de cette branche.

Le Roman de Renart utilise la matière de l'*Ysengrimus* de Nivard, poème latin (XII[e] siècle). Il existait

d'autres récits dont des animaux humanisés étaient les personnages (*Ecbasis cujusdam captivi*, antérieur de trois siècles). Plus généralement, ce type de récits appartient au folklore universel. Peut-être son origine est-elle à chercher du côté du *Pantchatantra* qui est un classique de l'Inde. L'influence du *Pantchatantra* s'est exercée dans toutes les directions, et *Le Roman de Renart* a son correspondant en Indonésie. Le texte français, à son tour, inspire de nombreuses adaptations étrangères et, à travers elles, se répand dans tous les folklores européens.

Le Roman de Renart est fait d'éléments plus ou moins longs et plus ou moins homogènes que l'on appelle, dès le XIIe siècle, des branches. Un grand nombre de poètes ont collaboré à cet ensemble, qui a connu d'emblée une popularité considérable, à en juger par l'abondance de la tradition manuscrite, et par la masse de références iconographiques que l'on rencontre jusque dans l'art religieux. A l'origine, il s'adresse à un auditoire chevaleresque : la branche I dénonce (par la voix de Renart, pour une fois porte-parole du poète) l'intrusion des vilains (entendre : les bourgeois) dans les cours seigneuriales. Mais très vite, les ruses du goupil réjouissent les auditoires les plus larges. Les branches sont fort diverses : il en est qui sont épiques, comme la branche XI qui relate une guerre sainte contre les animaux de l'Afrique et qui parodie peut-être quelque « Mort Artus » : Renart profite de l'absence de Noble le lion pour séduire son épouse et se faire couronner ; d'autres, comme la branche XVII, présentent un monde à l'envers (Renart est vaincu aux échecs par Ysengrin ; sa mort donne lieu à un chaleureux éloge funèbre ; il ressuscite, parce que ce genre de personnage ne peut pas, ne doit pas mourir) ; il est des branches fantastiques, comme la branche XXIII (*Renart magicien*) ; la branche XVIII, par sa gaucherie feinte (abondance de formules toutes faites), veut se faire passer pour une improvisation de jongleurs — mais on y retrouve

l'histoire du lion qui partage une proie entre lui et ses associés, et c'est une des branches les plus « subversives ». Dans la plupart des cas, les poèmes renardiens se contentent de juxtaposer de bonnes histoires, où joue à plein la parodie épique et courtoise, mêlée à de nombreux traits scatologiques ou pornographiques dont la tonalité est celle du fabliau. Sous cette ironie permanente, se lit une vision désabusée du monde. La société est le lieu de la violence et de la fourbe. Les personnages du *Roman de Renart* sont d'étranges animaux chevaliers, souvent mus par la faim la plus élémentaire, et qui ont pour loi le meurtre par n'importe quel moyen. Gardons-nous cependant de conclusions hâtives : les *gabets* ou mauvais tours du goupil ne reflètent qu'occasionnellement les coutumes du temps : réalistes, les scènes de conseil, qui se moquent des grands lorsqu'ils se grisent de discours ; réalistes aussi, les passages où tout à coup, les bêtes sauvages, retrouvant leur nature initiale, s'épient, se poursuivent et se déchirent ; mais la plupart des épisodes se complaisent dans l'énormité, et la satire du *Roman de Renart* découvre ses limites lorsqu'elle est débordée par l'accumulation des aventures grotesques. Si contre-culture il y a dans les branches renardines, c'est celle du masque et du jeu : celle du masque bestial, que l'on revêt lors des charivaris, celle de la plaisanterie grossière, qui se veut provocatrice. Renart héros de carnaval ?

A la fin du XIIIe siècle, c'en est fini de la structure en branches. Désormais Renart est le protagoniste de poèmes allégoriques dans lesquels il symbolise le mal absolu. *Le Couronnement Renart* dénonce la *renardie* qui règne sur le monde. Les ordres mendiants ont eu raison de Largesse : Rutebeuf développe cette idée dans *Renart le Bestourné*, rédigé après l'édit de 1261 excluant les jongleurs et ménestrels de la cour royale. Puis vient, après 1280, *Renart le Nouvel*, de Jacquemart Gielée. Au XIVe siècle, Eustache Deschamps,

dans la *Fiction du Lion*, prête au goupil les traits de Charles le Mauvais, roi de Navarre ; dans *Renart le Contrefait*, un « épicier » de Troyes, clerc déchu pour « bigamie » et reconverti dans le commerce, jette un regard désabusé sur l'histoire depuis les origines jusqu'à Philippe VI et oppose à Renart le personnage de Raison qui critique la noblesse et fait l'éloge de la bourgeoisie, dont le mérite est de cultiver la mesure. La plaisante épopée des contes animaux à rire tend désormais à l'encyclopédie moraliste : le genre a perdu sa spécificité initiale, et les poètes de Renart au crépuscule du Moyen Age se sont faits parmi tant d'autres les disciples de Jean de Meung.

Le fabliau

Il se développe surtout au XIIIe, mais il est attesté dès une allusion du *Tristan* de Thomas au personnage de Richeut, qui est une prostituée et une entremetteuse, héroïne d'un fabliau dont la structure en tercets coués ne peut être antérieure au milieu du XIIIe siècle : le texte de *Richeut* qui s'est conservé est la réfection d'un conte beaucoup plus ancien.

Le nom même de « fabliau » est en soi provocateur. Un « fablel », c'est une petite *fabula*, une œuvrette de vanité, qui ne cherche même plus à se justifier par le souci d'instruire. Le prologue vante seulement l'agrément du rire, voire confesse qu'écrire et colporter des fabliaux rapporte de l'argent *(Du chevalier qui fist les cons parler)*. Le titre lui-même semble un défi : *De Bérenger au long cul*, *Des trois dames qui troverent un vit*, *Débat du con et du cul*. Mais les fabliaux les plus orduriers dans leur matière ne sont pas les plus négligeables ; ce sont souvent les mieux écrits (*Le Fouteor*) ou les plus parodiques : *Du chevalier qui fist* est un pastiche

adroit sur des motifs de lai (rencontre des fées à la fontaine, dons conférés en récompense, présence d'un merveilleux qui ne perd pas sa nature en dérogeant dans le trivial...). Le fabliau peut d'autre part se contenter de relater quelques bons tours, comme dans *Les Trois Aveugles de Compiègne.* Mais je dirai qu'il participe dans presque tous les cas sinon d'une contre-culture, au moins d'une culture « autre » où le corps et ses fonctions (alimentaire, sexuelle, excrémentielle) reprennent leurs droits. D'où la chute dans l'ordure, et la liberté du ton et le réalisme de la peinture et du langage.

Ce réalisme a longtemps fait croire que le fabliau était un genre bourgeois ; les recherches récentes ont démontré que des poètes tardifs comme Jean de Condé ou Watriquet de Couvin étaient les protégés des cours. Certains fabliaux comportent deux versions dont l'une semble plus aristocratique que l'autre. Le genre n'est devenu bourgeois que dans un deuxième temps, quand Jean Bodel, poète d'Arras, s'est mis à le pratiquer. De toute façon, l'aire du fabliau coïncide avec les pays du Nord et surtout la Picardie, c'est-à-dire une région où se développe précocement une riche culture urbaine. Arras ou Compiègne semblent des terroirs propices : plus d'une bonne histoire s'y déroule...

Le fabliau est rarement contestataire. Il se moque volontiers des vilains, qui ne sont pourtant les damnés ni de ce monde-çi ni de l'autre, s'il faut en croire *Du vilain qui gagna paradis par plait ;* mais le vilain se complaît dans son fumier, comme le prouvent *Le Vilain ânier, Le Pet au vilain* de Rutebeuf ou le court apologue *Des chevaliers, des clercs et des vilains.* Une de ses victimes favorites est le prêtre (*Le Prêtre au lardier, Le Prêtre taint* ou encore *Du prêtre qu'on porta*), mais le jeune clerc est favorablement connoté malgré sa malice, et ceci rend crédible l'idée que beaucoup d'auteurs sont des clercs marginaux, proches du goliardisme et hostiles au clergé installé

dans des emplois stables. Bourgeois et nobles ne sont point épargnés non plus ; la satire se déchaîne dans toutes les directions, sans pitié pour les faibles et les infirmes (*Les Trois Aveugles de Compiègne, Les Trois Bossus ménestrels*). Mais si l'on s'acharne sur les femmes (lubriques, trompeuses, dominatrices...) et sur les maris jaloux joyeusement dupés, voire battus et contents, il n'est jamais question de changer l'ordre du monde, pas même dans la parabole *De Dieu et du pescour* de Gautier le Leu, parodie évangélique où Envie refuse de donner ses poissons au Christ parce qu'il tolère l'injustice ; elle en fait cadeau à la Mort qui est la justicière absolue ; puis Envie se proclame plus puissante que Jésus même, puisque là où deux hommes et non trois sont assemblés, elle participe de leur compagnie.

Il est pourtant un fabliau véritablement subversif, qui aboutit au triomphe du monde à l'envers : c'est le *Trubert* de Douin de Lavesnes, dont nous avons perdu la fin. Trubert, après une cascade d'aventures truculentes et cruelles, séduit la fille du duc de Bourgogne qu'il engrosse ; la jeune fille se déclare visitée par une colombe et on la proclame *trestoute pleine d'angelots* ! Et le protagoniste épouse (eh ! oui) le roi Golias (nom significatif) auquel il donnera en fin de compte sa sœur. Mais *Trubert* n'est plus un fabliau : c'est un roman grotesque, obscène, démystificateur. Œuvre isolée, sur un manuscrit unique. De telles tentatives effraient, quelle que soit la complaisance du public.

Trubert, sauvage et sot : le fabliau procède du conte populaire ; sa matière se retrouve dans d'autres folklores ou d'autres littératures : *Les Trois Bossus* évoquent un schéma narratif que l'on reconnaît dans *Les Mille et Une Nuits* et que réutilise dans un tout autre contexte *Le Roman des Sept Sages*. Mais il se fait aussi parodie, ou applique en français les règles du débat goliardique, ou du débat tout court, que le texte soulève et refuse de trancher en le renvoyant à

l'auditoire ; mais le « fabliau », dès lors, ne prête plus à rire. Ainsi du *Chainse :* un chevalier a combattu sans haubert pour l'amour d'une dame ; il demande à cette dame de revêtir sa tunique maculée de sang lors d'un repas solennel ; et le poète de poser la question : lequel, du chevalier ou de la dame, est le plus courtois ? Lequel sait le mieux aimer ?

On classait parmi les fabliaux tout poème narratif court qui n'était ni un lai ni un conte édifiant. D'où la présence, dans le corpus, de *La Housse partie* : un vilain qui chasse de chez lui son père se voit faire la leçon par son fils (celui-ci *part,* coupe en deux la housse que l'homme avait abandonnée au vieillard : il gardera l'autre moitié pour le jour où lui-même mettra l'ingrat à la porte). *Merlin-Merlot* est un récit moralisant de ce type, qui figure dans *La Vie des anciens Pères :* l'enchanteur a comblé de biens un autre vilain qui se montre de plus en plus familier et désinvolte à son égard, et qui finit par retomber dans un état pire que devant.

Fabliaux que ces textes de caractère profane qui décrivent un milieu campagnard. Mais pourquoi intituler *Fablel du dieu d'amors* un songe courtois en quatrains de décasyllabes ? N'est-ce pas tout simplement revenir à l'étymologie et désigner comme *fablel* une *fabula* ?

Conte, débat, anecdote ou songe : vers le fabliau convergent non seulement les récits égayant les veillées, mais aussi plus d'un jeu dramatique condamné à l'oubli à une époque où le théâtre n'accède qu'exceptionnellement à la conservation par l'écrit. On appelle parfois « fabliau latin » un poème narratif comme le *Babio* où abondent dialogues et monologues à peine commentés par des brèves interventions d'auteur qui relèvent d'un « discours de régie » : *Babio* condenserait un cycle comique dont la transmission à la postérité n'était possible, au XIIe siècle, qu'après sa réécriture en langue latine et sa transposition en distiques élégiaques. Au

XIIIe siècle, plus d'une « farce avant la farce » a pu maintenir son langage originel au prix d'une transcription en fabliau : ce qui est évident de *Courtois d'Arras*, qui adapte dans la société arrageoise la parabole de l'enfant prodigue, l'est encore du *Dit de dame Jouenne* qui n'est qu'une suite de dialogues, et cette analyse s'appliquerait à d'autres textes où la part accordée au locutif l'emporte largement sur les descriptions et sur les gloses amusées du poète. Ou bien encore, le fabliau pouvait faire l'objet d'une performance à plusieurs voix ? Toujours est-il que le genre se caractérise par une forte tendance à la théâtralisation : cela le distingue de la nouvelle, qui lui succède. La nouvelle n'est plus à l'écoute de la scène en train de se faire ; et c'est bien du côté de la farce, et non chez les novellistes, qu'il faudra chercher au XVe siècle les héritiers tardifs de Jean Bodel, Courtebarbe et autres Gautier le Leu.

Les contes dévots

Ils sont souvent proches des fabliaux. Leur essor s'accomplit au XIIIe siècle, mais ils se réfèrent à des sources antérieures : beaucoup procèdent d'*exempla*, d'anecdotes signifiantes dont certaines remontent à saint Grégoire, et d'autres plus loin encore, jusqu'aux récits légendaires concernant les anachorètes de l'Égypte chrétienne, ces « Pères du désert » qui inspirent Henri d'Arci, puis les poètes de *La Vie des anciens Pères.*

Les *exempla* sont rassemblés dès la fin du XIIe siècle en recueils destinés aux prédicateurs, comme ceux du cistercien Césaire d'Heisterbach. Ce sont de courts récits latins, et leur adaptation en langue vulgaire donne lieu à un processus d'amplification. L'apologue proprement dit est alors précédé d'un prologue en forme de sermon ; il est suivi d'un épilogue qui

insiste sur le caractère exemplaire de l'histoire. Celle-ci se présente comme une nouvelle en vers, où abondent dialogues et monologues souvent familiers. Le poète se permet de fréquentes interventions pour commenter son récit, annoncer ce qui va suivre ou fournir des indications de régie. L'écriture des contes dévots est donc très proche de l'art du roman, ou de la technique propre au fabliau ou au lai tardif.

Le corpus des contes dévots est vaste. Il recouvre les collections de miracles de la Vierge, depuis les premiers recueils anglo-normands jusqu'à Gautier de Coinci, le maître du genre (*ca* 1230) ; les deux versions de *La Vie des anciens Pères* (la seconde, *ca* 1260, ajoute de nouveaux *exempla* au premier ensemble, qui remonte sans doute à 1220) ; plus des textes isolés, comme *Le Chevalier au barisel*, dont il existe aussi une version cistercienne et une version intégrée à *La Vie des anciens Pères*.

Les miracles de la Vierge font souvent preuve d'intensité dramatique et se prêtent à une théâtralisation précoce : peu après 1260, Rutebeuf écrit son *Miracle de Théophile* dont la source est probablement chez Gautier de Coinci ; au XIVe siècle, la confrérie parisienne des orfèvres ou de Saint-Éloi monte à date régulière des *Miracles Nostre Dame par personnages*.

Les recueils de miracles sont souvent liés à des sanctuaires (*Miracles de Notre-Dame de Chartres* ou *de Notre-Dame de Rocamadour*, cycle soissonnais chez Gautier de Coinci). Il n'est pas exclu qu'ils se soient diffusés dans un public très divers, par l'intermédiaire de jongleurs déclamant sur les places publiques. Certains font d'ailleurs la part belle à la figure du jongleur, qui peut l'emporter par sa ferveur cachée sur les religieux les plus austères (*De l'Ermite et du Jongleur*), voire toucher la Vierge elle-même en accomplissant ses tours devant une statue de Marie (*Le Jongleur de Notre-Dame*). Gautier de Coinci se garde bien de renier son appartenance à une poétique vernaculaire marquée par une certaine jonglerie

verbale : il aime la rime riche et le jeu sur les mots ; il cultive avec aisance la rhétorique de l'*annominatio* et l'éclat de l'anaphore chère à tous les disciples d'Hélinant de Froidmont.

Ses contes, comme ceux de *La Vie des anciens Pères*, ne fleurent ni la religiosité mièvre ni la dévotion compassée. Beaucoup de récits sont fondamentalement tragiques et relatent comment le ou la protagoniste succombent à de terribles tentations au point de commettre l'inceste ou l'infanticide. Un ermite massacre la femme que lui a envoyée le diable et avec laquelle il a péché (*De l'Ermite qui s'enivra*, *Du coq et de la geline*). Un grand seigneur méchant homme mène une guerre personnelle contre Dieu en multipliant les exactions contre les gens d'Église : il ne sera pardonné que du jour où il aura versé une larme de vrai repentir (*Le Chevalier au barisel*). Certains thèmes sont d'origine immémoriale (*De l'Ermite qui s'acompaigna a l'ange*, qui inspira peut-être à Voltaire un épisode de *Zadig*) ; d'autres remontent aux *Vitae Patrum* paléochrétiennes (un solitaire d'Égypte se nourrit d'une pomme chaque jour et découvre que les épluchures qu'il jette dans la rivière constituent l'alimentation d'un autre anachorète) ; d'autres se souviennent de la querelle des iconoclastes qui, à Byzance, voulaient interdire le culte des images (*Du Juif qui conchia l'image Nostre Dame*, ou encore, cette fois contre l'idolâtrie païenne, *De celui qui dona son anel* à une statue de Vénus (*cf. La Vénus d'Ille* de Mérimée) ; mais la plupart des anecdotes sont d'invention récente et manifestent soit la foi intense en Marie (qui prend dans *La Sacristine* la place d'une nonnain fugitive et pécheresse), soit la croyance que le repentir contrit suffit à transformer l'individu (dans *Copeaux*, un juste que torturent des scrupules excessifs — il a jeté malintentionnellement de la sciure dans le champ de son voisin — se voit imposer pour pénitence de chercher la source qui *contremont court*, qui remonte

vers l'amont, et l'arbre sec qui reverdit : il s'agit des pleurs repentants, et d'un brigand que le pénitent convertit).

Ce genre est donc extrêmement riche tant par la qualité des textes que par leur nombre. Mais il n'est point simple à circonscrire. Beaucoup d'*exempla* touchent à l'hagiographie ; d'autres se rapprochent du fabliau moralisant ; où classer certains recueils qui groupent les histoires pour en dégager un enseignement de sagesse sans pour autant relever de la littérature édifiante proprement dite ? Ainsi en va-t-il du *Roman des Sept Sages* et de ses suites *(Marques de Rome, Cassidorus, Laurin)* très imprégnées de sapience pratique, celle d'Alard de Cambrai, que recopie parfois l'auteur du *Cassidorus.* La légende de Barlaam et Josaphat, qui donne lieu à plusieurs transcriptions françaises et à un texte occitan, est elle aussi l'occasion de contes et paraboles : ici, le revêtement chrétien dissimule une éthique orientale dont la présence est d'autant plus explicable que la matière de cette légende est originellement la vie et l'enseignement de Bouddha. L'*exemplum* est à sa manière un carrefour des civilisations !

Le conte dévot traduit dans sa diversité la pluralité de ses origines : traditions locales, ou corpus comme celui du juif espagnol converti Pierre Alphonse, auteur d'une *Disciplina clericalis* dont la transcription française, intitulée *Chastoiement d'un père à son fils,* existe en deux versions du XIIIe siècle. L'*exemplum* vernaculaire est un fabliau édifiant : son histoire littéraire s'achève au milieu du XIVe siècle, lorsque triomphe le « dit ». On se met alors à réécrire en « dit » certains contes. Ainsi de *La Femme infanticide,* qui se trouvait dans la seconde *Vie des anciens Pères* : cette histoire d'une femme qui commet l'inceste avec son oncle, tue à leur naissance ses trois enfants et se suicide trois fois en vain avant d'être sauvée par la Vierge (!) donne lieu à une transcription en quatrains monorimes qui transforme en

sermon monotone une anecdote frémissante et tragique. C'est ailleurs, dans le théâtre, que survit le bouillonnement affectif des miracles narratifs. Plus adapté à la culture urbaine, le théâtre tend alors à devenir un genre prédominant.

Le théâtre

Le théâtre a connu une naissance lente. Les plus anciens textes dramatiques en ancien français sont relativement tardifs : ils ne sont pas antérieurs à la seconde moitié du XIIe siècle, et une fois de plus, ils sont anglo-normands. Il s'agit de la *Seinte Resurreccion* et de l'*Ordo Representacionis Adae*, alias *Jeu* ou *Mystère d'Adam*. L'un et l'autre présupposent une tradition latine dont il sera traité plus loin, après l'exposé des points suivants :

1. Le théâtre, à l'époque romane, n'est nulle part alors qu'il est partout. Les textes narratifs expriment une théâtralité latente marquée par l'abondance des dialogues et monologues. Peut-être peuvent-ils faire l'objet d'une performance à plusieurs voix, accompagnée d'action corporelle qui relève de l'art du jongleur. Celui-ci est qualifié par les clercs lettrés de *mimus* ou d'*histrio :* ces termes péjoratifs signifient « acteur » en latin et en grec, et se réfèrent à une tradition ininterrompue de pratique théâtralisante dont témoigne l'épitaphe d'un certain Vitellius (IXe siècle) renommé pour son art de jouer toutes sortes de rôles.

2. De cette aisance propre au jongleur témoignent aussi les monologues de bateleurs et prestations de charlatans comme il en existe plusieurs au XIIIe siècle : *Dit du Mercier, Dit d'Aventure, Dit de la Maille* (un jongleur « fait la manche » avant de déclamer son répertoire, et il énumère ce qu'il pourra acquérir avec une « maille », un demi-denier : du

pain, de la viande, un lit à l'auberge, les courtes faveurs d'une *grandisme putain*...). Le chef-d'œuvre du genre est *L'Herberie* de Rutebeuf, qui vante un médicament miracle : ce discours a son équivalent dans les *Passions* du Moyen Age tardif lorsque le marchand de parfums fait affaire avec Marie-Madeleine. Qu'un compère intervienne en cours de déclamation, et c'est l'avènement d'un dialogue en style vif : répliques vers à vers ou stichomythie, cassure du vers entre plusieurs répliques ou style « staccato ». Les « monologues dialogués » ainsi constitués sont plus tardifs (XVe siècle), mais ne faut-il pas penser que ce genre n'a accédé que tardivement à l'écrit ?

3. Le théâtre est un genre oral. Le *Jeu d'Adam* mis à part, qui est anonyme, les plus grands textes dramatiques : *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, *Jeu de la Feuillée* et *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle, n'ont probablement dû leur survie qu'au renom de leurs auteurs, et cette transmission n'est assurée, pour *Nicolas* et la *Feuillée*, que par le seul manuscrit B.N. fr. 25566, qui rassemble des textes arrageois. Nous ne connaissons que la partie visible de l'iceberg ; la plupart des œuvres se sont perdues, ou ont dû, pour survivre, changer de nature et se transformer en fabliaux latins ou français. La « comédie » latine du XIIe siècle, particulièrement cultivée au bord de la Loire (par Arnoul d'Orléans, par Vital de Blois) est peut-être un théâtre de collège inspiré de Plaute (le *Geța* de Vital est un *Amphitryon*) ; il reste que le *Pamphilus* ovidien dont le héros séduit la belle Galatée par l'entremise d'une pittoresque maquerelle a sans doute connu (dans une version romane ?) un assez large succès, puisqu'il nous en est venu, via l'anglais, le substantif « pamphlet » et, via l'occitan, les prénom et nom propre Pamphile et Pauphilet. Quant au *Babio*, amant éconduit, mari battu puis châtré, il serait d'origine anglo-normande. Puis vient le moment où le livre s'ouvre plus largement à la littérature vernaculaire sous toutes ses

formes : le développement de l'imprimerie sera décisif dans la conservation du « mystère » et de la farce, mais il n'est pas lieu d'en parler ici.

4. Le plus ancien public est celui des châteaux. Ce public se divertit à l'audition d'épopées, de romans, de fabliaux qui satisfont son besoin d'évasion et qui mettent en œuvre, par de nombreuses interventions de régie, toute une représentation imaginaire. D'une certaine manière, le poème narratif tel qu'on le lit aux veillées est pour ce public un divertissement comparable à notre cinéma, voire à notre ciné-club, si s'intercalent entre deux séances de lecture des commentaires et des débats. Les chevaliers du XIIe siècle n'avaient pas besoin de théâtre. Le théâtre, pour devenir objet littéraire, attendait l'essor d'une autre culture : celle de la ville. Une représentation dramatique exige une infrastructure technologique et des moyens de financement que seul permet le développement urbain. Le théâtre arrageois a sans doute reçu les subventions de la confrérie des jongleurs et bourgeois ; il pouvait compter sur un auditoire assez important pour que l'entreprise fût rentable. Au XVe siècle, monter un « Mystère » est une décision municipale, et c'est dans les bourgs que les farceurs trouvent leur audience. Inversement, la culture urbaine s'approprie le théâtre comme mode d'expression spécifique : elle « met en théâtre » les autres genres ; *Le Jeu de saint Nicolas* théâtralise l'hagiographie et la chanson de geste, *Courtois d'Arras* la paraphrase biblique, *Le Garçon et l'Aveugle* le fabliau, *Le Jeu de la Feuillée* le congé lyrique et *Le Jeu de Robin et Marion* la pastourelle. Tout se passe comme si la bourgeoisie se reconnaissait dans ces textes à son usage, où la représentation limite le champ de l'imaginaire : ici le « réalisme » bourgeois, et la dimension solidaire et collective de l'univers urbain...

Cela dit, le théâtre naît toujours du sacré (en Grèce, en Extrême-Orient...). Si fondamental que

soit dans l'individu l'instinct ludique, et si théâtral que soit le protocole de la danse ou de la fête, il faut, pour que le théâtre existe, qu'il se dégage du cérémonial et que s'opère le glissement de la liturgie à la paraliturgie, puis à la représentation. C'est ce qui s'est produit à l'époque romane. Dès le x[e] siècle, le rite pascal implique le déroulement symbolique de la visite au tombeau ; trois moines ou trois clercs figurant les trois Maries se déplacent dans l'Église et dialoguent avec l'ange. Les *Quem quaeritis* (première parole de l'ange aux saintes femmes) reprennent à la lettre le texte évangélique. Ce rituel de la résurrection survivra jusqu'au XVI[e] siècle ; il est à l'origine des premiers Mystères. Lorsque la liturgie devient paraliturgie, liberté peut être prise par rapport à l'Évangile. La résurrection est précédée d'un *planctus Mariae*, d'une plainte de la Vierge où interviennent quelques mots en roman : on s'achemine vers les *Ludi Passionis*, Passions latines farcies de passages en langue vernaculaire. Les plus anciens ont été composés dans des monastères italiens ; deux d'entre eux, d'origine germanique, figurent dans les *Carmina Burana*. Mais les grandes Passions dramatiques de la fin du Moyen Age procèdent aussi de Passions narratives comme la Passion dite des jongleurs. Elles sont d'autre part, dans les pays du Nord (Allemagne, Angleterre), liées aux processions de la Fête-Dieu qui se développent à partir de la fin du XIII[e] siècle : le spectacle est constitué de tableaux vivants dialogués sur chariots, et s'élargit de la création du monde à la Pentecôte. Les plus anciennes Passions françaises sont moins ambitieuses et se déroulent sur une aire de jeu limitée par des *hourts* ou *hourdements* qui sont des échafauds figurant le paradis, l'enfer, le palais de Pilate. Souvent l'aire de jeu est ronde, et les places d'honneur sont situées derrière la scène : les spectateurs les plus riches ne voient les acteurs que de dos ; eux-mêmes sont d'abord là pour être vus. Mais la disposition de l'espace dramatique est dépendante du

terrain concédé à la représentation : la scène large existe quand il n'y a pas d'autre solution : ainsi pour les *Miracles Nostre Dame par personnages,* qui ont été montés à l'intérieur d'un bâtiment.

Il y a une probable continuité entre la scénologie du XIIIe siècle et celle du XVe siècle, mais de quand date l'apparition du « Mystère », c'est une autre question. La plus ancienne Passion connue est la *Passion du Palatinus,* ainsi appelée parce que son texte est contenu dans un manuscrit de la bibliothèque Palatine à Rome. Or le *Palatinus* n'est pas antérieur au début du XIVe siècle. Mais n'y-a-t-il pas eu des Passions au XIIIe siècle, dont le texte se serait perdu ? D'autre part, si la Passion est un « Mystère », tous les « Mystères » ne sont pas des Passions : il y aura même, au XVe siècle, des « Mystères » profanes.

Le mot « mystère » vient-il de *mysterium* ou de *ministerium* (« charge », « office » : *cf.* les *ministeriales* à l'origine des « ménestrels ») ? Le problème n'est pas résolu. « Mystère », de *ministerium,* renverrait à la célébration liturgique originelle. Une fois de plus, c'est retrouver la paraliturgie : celle du cycle de Pâques, celle du cycle de Noël (adoration des bergers, *Ludus Herodis* évoquant le massacre des saints innocents, jeux sur la légende des rois mages), célébration des saints (*Ludi sancti Nicholai* monastiques). Une *lectio* de la Septuagésime, sermon faussement attribué à saint Augustin sur les prophéties messianiques depuis Adam jusqu'à la Sibylle, est dramatisée en *Ordo Prophetarum* représenté à Fleury-sur-Loire, à Origny-Sainte-Benoîte et dans d'autres abbayes : c'est de lui que procède l'*Ordo Representacionis Adae.* Ce théâtre paraliturgique évolue en oratorio : dès la fin du XIe siècle, le *Sponsus,* sur la parabole des vierges folles et des vierges sages, met en œuvre la savante musicologie de saint Martial de Limoges, et quelques vers d'occitan s'introduisent dans le texte. Au début du

XII[e] siècle, des *escholiers* de Beauvais montent et chantent le *Ludus Danielis,* farci de passages en langue d'oïl. Ces œuvres cléricales ou monastiques s'adressent à l'ensemble des fidèles sans sortir de l'église ou du cloître. Mais les premiers jeux en langage vernaculaire se déroulent sans doute hors du lieu saint ; le *Miracle de Théophile* a pu se jouer devant un portail : au moment du repentir, la Vierge descend d'une niche vide où, jusqu'alors, elle siégeait immobile...

Des *ludi* aux Mystères, il faut imaginer une longue évolution, au terme de laquelle la matière des textes latins s'intègre aux œuvres françaises. L'Ancien Testament et la Nativité vont offrir aux Passions un prologue immense, tantôt solennel et tantôt familier, parfois complété ou remplacé par le débat entre Justice et Miséricorde. Mais ces grandes fresques n'apparaissent qu'au XV[e] siècle. Elles supposent une préhistoire dont la modeste *Passion du Palatinus* ne suffit pas à rendre compte, non plus que les autres Passions anciennes (Sainte-Geneviève, Autun, Semur), que leur brièveté relative ne limite pas à la seule Crucifixion, puisque la *Passion de sainte Geneviève* commence par la conversion de Marie-Madeleine et que la *Passion de Semur* s'ouvre sur un *Ordo Prophetarum :* on devine ici l'influence exercée sur le Mystère par la paraliturgie ; l'histoire du théâtre médiéval est bien celle d'une continuité.

Les grands « hourdements » du Moyen Age à son déclin héritent de traditions diverses : ils intègrent le théâtre comique, et *Le Garçon et l'aveugle* vient illustrer l'histoire de l'aveugle-né à qui le Christ rend la vue. Le personnage grotesque du Rusticus est un clown que la verve des jongleurs lègue à l'écriture parfois compassée des fatistes : on appelle ainsi, au XV[e] siècle, les écrivains auxquels on commande un texte de Mystère, et le plus grand, avant 1440, est Eustache Mercadé d'Arras, dont Arnould Gréban et Jean Michel seront les continuateurs. La farce est

peut-être née de ces divertissements qui « farcissent » le grand théâtre religieux. Quant à la « moralité », dramatisation allégorique dont le début du XVIe siècle sera friand (la plus ancienne est celle du *Concile de Bâle* vers 1435), elle est préparée par le *Mystère de Griselidis* (1395), d'après une nouvelle de Boccace traduite par Philippe de Mézières : cette histoire d'une femme docilement soumise par son époux à de cruelles épreuves se lirait comme une « moralité symbolique » retraçant l'itinéraire spirituel de l'âme en quête de son salut.

Plus généralement, toute une partie de la littérature, au XIVe siècle, en se constituant en discours attribués à des personnages allégoriques, se rapproche de la moralité et adopte une structure prédramatique. Ainsi en va-t-il des *Échecs d'amour* anonymes, du *Chevalier errant* de Thomas de Saluces, de *L'Arbre des batailles* d'Honoré Bouvet ou du *Songe véritable*, qui témoigne, en 1406, de la colère parisienne en face des désordres de Louis d'Orléans. Ces œuvres sont narratives et leur caractère culturel semble exclure une lecture à plusieurs voix ; mais elles manifestent l'emprise du théâtre sur l'écriture, qui s'élabore de plus en plus en monologues et dialogues, comme si la pensée, pour se faire claire, se mettait à recourir à une sorte de théâtre intérieur...

Oralité, visualisation : l'idée appelle le geste et la voix ; confrontée à l'idée contraire, elle fait naître le débat, qui est à la frontière du théâtre. Du jeu-parti à la dialectique universitaire, la rhétorique de la contradiction se prête à la mise en scène et aux effets d'acteur. Où commence la volonté d'offrir un spectacle ? Certaines altercations entre deux jongleurs (*De Renart et de Piaudoue*, début du XIIIe siècle), certains « sketchs » d'actualité (*La Paix aux Anglais*, 1264) constituent comme des intermèdes comiques dont on se demande s'ils ne sont pas à rapprocher de la satire éphémère propre aux modernes chansonniers. C'est ce genre de satire que déploie *Le Jeu de la Feuillée* :

Adam de la Halle s'y raille lui-même et se moque de la société arrageoise qui assiste à la pièce comme on assisterait à une revue. La part concédée par le texte à la folie suscite d'autres questions : *La Feuillée* ne serait-elle pas une sottie très antérieure aux plus anciennes attestations de ce genre ? Comme dans la sottie, le langage déréglé du fou passe outre les censures : n'y a-t-il pas là comme l'écho d'une contre-culture qui nous ramène à la fête ? Le théâtre de carnaval existe à la fin du Moyen Age, mais ne plonge-t-il pas ses racines dans tout un passé ?

Si le théâtre, au Moyen Age, est partout, c'est dans la littérature écrite qu'il est le plus rare, parce que le théâtre n'est pas encore littérature. Mais il est déjà tel qu'il doit être, c'est-à-dire animation, au sens actuel du terme : il donne vie à la ville, à ses rues et à ses quartiers. La préparation de ses fastes mobilise les énergies, met les artisans à l'ouvrage pour bâtir les échafauds, sollicite le talent des acteurs, sous la conduite du régisseur ou surintendant ; celui-ci les convoque, répartit les indemnités, veille à tous les détails, et, quand arrive le grand jour, se promène sur la scène avec dans les mains le livre de régie : il n'est plus seulement le metteur en scène ; il devient le souffleur qui supplée aux mémoires défaillantes. C'est ainsi qu'on le voit parader entre un fou et les bourreaux dans la miniature de Jean Fouquet qui dépeint le martyre de sainte Apolline.

Dramaturgie communautaire, tantôt défoulement et tantôt catéchèse, et souvent les deux à la fois : certains ont vite compris cette double fonction du théâtre ; les ordres mendiants dramatisent leur prédication : pour mieux démontrer la vanité des choses terrestres, ils font défiler toutes les catégories sociales ; du pape et du roi à la sorcière et à la prostituée, tous tiennent le même propos : j'ai vécu, je vais mourir ; et c'est ainsi que prennent forme les danses macabres.

On n'insistera jamais assez sur les rapports entre

théâtre et mentalités. La dévotion se modèle sur les jeux dramatiques : le *planctus Mariae* alimente le culte marial avant d'inspirer les *Piétà*. Une circulation s'opère entre textes d'édification et représentations scéniques : lorsqu'au XIIIe siècle, le peuple chrétien se met à contempler le Christ souffrant, apparaissent les *Méditations* faussement attribuées à saint Bonaventure — un franciscain —, qui décrivent avec pathétique l'agonie du Messie sur la Croix. Les *Méditations*, qui ont inspiré le Mystère, sont elles-mêmes inspirées par les *Ludi Passionis*. Dans cette société bouillonnante, tout est échange, communication, du sermon à l'enluminure ou aux sculptures des portails. Dans ce circuit permanent, place de choix est laissée au théâtre, agent de transmission collectif, foyer de communion unanime. Un théâtre que l'on devine intense à travers le témoignage des arts — mais un théâtre ignoré, tant est consternant le silence des manuscrits...

La prédication

Théâtre et prédication : de l'un à l'autre, au Moyen Age, la distance est courte. Il est un théâtre catéchèse, et l'homélie déploie une éloquence théâtrale, avant de se faire théâtre avec les ordres mendiants. Le sermon, d'autre part, est le lieu d'un échange entre les langages : au XIIe siècle, il est probablement et paradoxalement conçu en latin, prononcé en roman s'il s'adresse au peuple, rédigé en latin pour demeurer parmi les textes écrits, et retraduit en langue vulgaire à des fins de vulgarisation. Tel est, semble-t-il, le cas du corpus attribué à Maurice de Sully, qui fut évêque de Paris de 1160 à 1196, et à qui l'on doit la reconstruction de Notre-Dame.

En 813, le troisième concile de Tours avait imposé

que l'on prêchât au peuple dans son dialecte. L'un des plus anciens textes français est le *Sermon sur Jonas* d'un manuscrit de Valenciennes (fin du xe siècle). C'est un ensemble de notes qu'un prédicateur a préparées en latin et farcies de formulations vernaculaires.

Dès la fin du XIIe siècle, la promotion culturelle de la langue d'oïl et le souci de fournir à un clergé dont le latin n'était pas sûr les modèles oratoires et spirituels dont il avait besoin ont pour effet la traduction massive de sermons dus à saint Bernard, à Haimon d'Auxerre (IXe siècle) et à saint Grégoire le Grand. Les traducteurs se mettent au service de la catéchèse paroissiale : agissent de même ceux qui adaptent en vernaculaire l'*Elucidarium* d'Honorius d'Autun, catéchisme à l'usage des desservants plus ou moins incultes : les *Lucidaires* leur donnent accès à ces connaissances minimales.

Il faut soigneusement distinguer l'homélie et le sermon en vers. L'homélie appartient à l'éloquence de la chaire ; de l'exorde à la péroraison, elle se conforme aux règles du discours d'apparat ; elle se fonde sur l'exégèse de l'Écriture ; elle ne sacrifie guère à la culture vernaculaire, à l'exception de quelques textes qui ont pour point de départ le refrain d'une chanson profane. Le sermon en vers, conçu et rédigé en langue romane, est de structure diverse ; il énonce une conduite pratique ; il peut être diffusé par de simples jongleurs dans les milieux les plus profanes.

Le premier, *Grand mal fist Adam*, en pentasyllabes, *ca* 1180, est anglo-normand. Une fois de plus se révèle la précocité de la littérature anglo-normande dans le domaine moral et spirituel ; l'Angleterre est le pays où apparaissent les premiers pénitentiels, à l'exception du *Liber poenitentialis* d'Alain de Lille : Thomas de Chobham et Robert de Flamesbury sont deux clercs d'outre-Manche (début du XIIIe siècle) ; et le premier pénitentiel en français vient aussi d'Anglo-

Normanie (*Manuel des péchés*, de William de Waddington, *ca* 1270).

Les *Vers* de Thibaut de Marly, les *Vers de la Mort* d'Hélinant, *Carité* et *Miserere* du Reclus de Molliens, le *Besant Dieu* de Guillaume le Clerc sont des sermons en vers au service du *contemptus mundi*. Ils prêchent la crainte du jugement et la conversion contrite. Ils participent de cette poétique de la parénèse qui inspire les « états du monde » et les recueils d'*exempla*.

La catéchèse passe par la direction de conscience. La confession est l'occasion de rappeler au pécheur les commandements, les articles de la foi, la liste des péchés capitaux. Cet enseignement élémentaire intervient jusque dans les encyclopédies. On le retrouve dans *Le Roman des Romans*, dans *La Lumiere as lais* de Pierre de Pecham (1267) et dans *La Somme le Roi* de frère Laurent, destinée à Philippe III.

Moins élémentaire, la *Dîme de pénitence*, composée à Chypre en 1288 par Jean de Journy pour l'expiation de ses fautes, s'inspire étroitement du *De vera et falsa poenitentia* attribué à saint Augustin.

L'éducation religieuse passe aussi par le commentaire des évangiles dominicaux, parfois rassemblé en corpus comme dans les *Évangiles des domees* de Robert de Gretham.

L'allégorie se met au service de la catéchèse, dès le *Tournoiement Antéchrist* de Huon de Méry (*ca* 1240). Elle se déploie avec éclat chez Guillaume de Digulleville, ou à travers les *Heures de pénitence*, du bienheureux Pierre de Luxembourg, qui combine l'itinéraire initiatique et l'organisation de la journée en petites heures ou heures liturgiques.

Le catéchisme tel qu'il a prévalu jusqu'à nos jours n'est apparu qu'avec Jean Gerson, au début du XVe siècle ; mais la formation religieuse du peuple chrétien, favorisée dès 1215 (quatrième concile du Latran) par l'institution de la confession annuelle

obligatoire, a largement utilisé la littérature et suscité l'essor des manuels édifiants. Ces ouvrages concourent à la diffusion d'une dévotion formelle plus qu'ils n'encouragent à l'effusion mystique. C'est ailleurs, chez la poétesse lyonnaise Marguerite d'Oingt ou chez la béguine flamande Hadewich, qu'il faut chercher au XIIIe siècle l'inspiration contemplative dont les maîtres sont, au XIVe, Eckhart et Ruysbroeck. La ferveur ardente et visionnaire est suspecte à la fin du Moyen Age, lorsque l'on taxe d'hérésie les *beghards* de Rhénanie et des Pays-Bas...

Ce qu'il fallait à l'édification des fidèles, ce n'était point des traités sur l'oraison, mais des guides de conduite. Le *Ci nous dit* est à cet égard exemplaire. L'ouvrage, achevé après 1315, contient une traduction abrégée et commentée de la Bible, suivie d'un exposé de la vie chrétienne et des sacrements et d'un corpus d'anecdotes souvent savoureuses.

La prédication en ancien français n'a pas entièrement réalisé le programme défini par Hélinant dans la strophe II de ses *Vers de la Mort,* lorsqu'il voulait détourner son auditoire de la poésie amoureuse et développer une lyrique de la préparation à la bonne mort ; mais elle a infléchi les mentalités vers un moralisme chrétien qui imprègne la plupart des œuvres profanes à partir du XIVe siècle, et avec lequel le préhumanisme devra composer.

Traducteurs et préhumanisme

Longtemps, traduire est surtout gloser. La plus ancienne traduction littérale en ancien français, exception faite de quelques textes bibliques, est peut-être celle du *Moralium Dogma* (*Moralités des philosophes,* début du XIIIe siècle). Car les *Distiques de Caton* d'Élie de Winchester et d'Everard de Kirkham sont plus des adaptations que des traductions ; ils témoi-

gnent de la diffusion précoce en terre anglo-normande de la littérature morale, et d'une tendance médiévale à recourir aux florilèges pour acquérir à bon marché une culture anthologique fondée sur des corpus de maximes.

Le *Moralium Dogma*, les *Disticha Catonis* et les *Proverbia Seneci*, à leur tour traduits sous le titre d'*Enseignements de Sénèque*, satisfont à ce goût d'un savoir minimal en forme d'apophtegmes. Ils transmettent un abrégé du stoïcisme aisément intégrable dans la dévotion chrétienne, au même titre que le *De consolatione philosophiae* de Boèce, glosé dès le *Boeci* occitan du XIe siècle, et traduit à plusieurs reprises à partir de Jean de Meung.

Celui-ci est le premier des grands traducteurs humanistes. Il rédige la version française de l'*Historia calamitatum* d'Abélard ; il traduit le *De re militari* de Végèce pour Jean de Brienne (1284).

Au XIVe siècle, alors que Boccace et Pétrarque se consacrent aux grands textes de l'Antiquité classique, les Français vulgarisent les œuvres médio-latines. Jean de Vignay, mise à part sa propre traduction de Végèce, s'est consacré à Vincent de Beauvais, à Jacques de Cessoles, auteur d'un *Ludus scattorum* qui devient chez lui le *Livre des échecs moralisés*, et à des textes sacrés dont la transcription vernaculaire doit beaucoup à une Bible antérieure en langue d'oïl ; Jean Le Fèvre translate les *Lamentationes* de Mathieu, l'*Ecloga Theoduli* qui, au IXe siècle, démontre la fausseté de la mythologie, et le *De Vetula*, nouvelle amoureuse faussement attribuée à Ovide.

A partir de 1350, Jean le Bon, et surtout Charles V, puis Charles VI, groupent autour d'eux un noyau de clercs dont la mission est de mener à bien, pour la formation des fonctionnaires royaux, la traduction fidèle de grands textes historiques ou philosophiques. Parmi eux, Pierre Bersuire, dont le Tite-Live est retraduit en catalan, puis en castillan ; Nicolas Oresme, traducteur d'Aristote ; Nicolas de

Clamanges, auteur d'élégantes épîtres ; Laurent de Premierfait, qui traduisit Sénèque et Cicéron. C'est dans ce milieu clos que devait éclater la querelle du *Roman de la Rose.*

Cette querelle n'est pas un pur débat d'idées entre quelques érudits. L'enjeu est d'importance : pour la première fois, on discute d'une œuvre en français, à partir du texte même, et le fond du problème est de savoir si l'on est en droit de condamner, au nom de critères moraux et spirituels, un poème dont la justification principale est sa beauté formelle. Ce qui prend corps en 1402, c'est une idée neuve de la littérature, qui devient à elle-même sa propre fin. La critique littéraire telle que nous l'entendons apparaît à cette date, qui est aussi, à quelques années près, celle où est rédigé le premier commentaire en français d'une autre œuvre française préexistante : il s'agit des *Échecs amoureux,* lecture explicative des *Échecs d'Amour.*

Le conflit de 1402 divise l'élite intellectuelle ; il a vite, grâce à Christine de Pisan, un retentissement public. Il intervient dans un cercle restreint, sensible aux courants d'idées, plus ouvert à l'individualisme de Guillaume d'Occam qu'à la scolastique abstraite de Duns Scot. Ces hommes sont des clercs, mais non des dévots, et le mépris du monde n'est pas leur fait : ils ne cultivent pas la rigueur morale d'un Gerson ; et quand Christine de Pisan dénonce l'antiféminisme de Jean de Meung, ils lui font sentir qu'elle-même n'est qu'une femme : l'un d'eux, Gontier Col, ose comparer Christine à la courtisane Léontion qui s'en prenait à Théophraste !

A une époque où Jean de Meung est devenu une autorité (*Apparicion de maistre Jehan de Meung* dédiée en 1398 par Honoré Bouvet à Louis d'Orléans), et plus exactement à la fin de 1400, Gontier Col fait lire à Jean de Montreuil *Le Roman de la Rose.* Jean de Montreuil exprime à la ronde son enthousiasme. Christine de Pisan lui répond par une

lettre fort critique qu'elle diffuse immédiatement. Jean Gerson prend à son tour parti contre le poème au cours d'un sermon prêché le 25 août dans ce haut lieu de la culture humaniste qu'est le collège de Navarre (où ont été formés Jean de Montreuil, Gerson lui-même et son ami Pierre d'Ailly). Le 1er février 1402, Christine publie l'ensemble du dossier, à la grande fureur de Jean de Montreuil qui n'a pas été prévenu de cette publication. Puis Gerson compose un traité en français contre le roman. Son prestige, et surtout la rigueur de ses analyses devraient contraindre au silence les défenseurs de Jean de Meung ; or, Pierre Col, frère de Gontier, rédige à son tour — et à contretemps — une apologie du *Roman de la Rose*, qui est pour lui un beau livre autant qu'un bon livre ; sa méthode est de le commenter tel qu'il est, en rejetant toutes les gloses dont il a pu faire l'objet. Démarche humaniste ! C'est ainsi qu'Érasme en usera avec les chefs-d'œuvre de l'Antiquité. Mais Gerson est le plus fort, et ses sermons *Poenitemini* prononcés en français pour l'Avent 1202 soulignent que *Le Roman de la Rose* incite à la luxure : Guillaume de Digulleville avait déjà formulé ce jugement sévère, mais sa parole pesait moins lourd que celle du chancelier de l'Université de Paris. Au début de 1403, les défenseurs du roman sont réduits au silence. On continue d'admirer Jean de Meung, mais plus jamais on n'ira chercher dans son poème une doctrine de sagesse...

CHAPITRE VI

L'ÉCRITURE MÉDIÉVALE : ÉVOLUTION ET CONSTANTES

La société médiévale baigne dans une culture de l'oralité. Non que le public soit dans sa totalité analphabète : le privilège culturel des clercs et des moines, dont on a trop dit qu'ils étaient les seuls à savoir lire et écrire, n'est plus si exclusif à partir du XIIe siècle et s'abolit plus tôt encore si l'on considère le fait qu'une partie de la haute noblesse accède au savoir dès le IXe siècle. C'est du moins ce qui ressort du manuel que Dhuoda, femme de Bernard de Septimanie, qui gouvernait l'Aquitaine, écrivit pour son fils Guillaume entre 841 et 843. Il est vrai que l'Aquitaine avait vu longtemps fleurir une brillante activité intellectuelle à l'époque wisigothique. Cette tradition ne sera pas perdue : comtes de Toulouse et ducs d'Aquitaine recevront une éducation soignée qui explique, à long terme, la poésie de Guillaume IX et le rôle de mécène que jouera la reine Aliénor.

L'essor des villes et le développement du commerce a pour effet, dès le XIIe siècle, un net développement culturel de la bourgeoisie. L'accès aux textes écrits s'étend progressivement dans la population, moins vite toutefois en France qu'en Italie (et peut-être qu'en Angleterre, où l'aristocratie ne tarda pas à savoir lire et écrire), jusqu'au début du XVe siècle, où

l'alphabétisation commence à s'étendre jusque dans les couches rurales. C'est en effet le moment où s'instaure la pratique des enfants de chœur, qui ont besoin d'une formation minimale pour entonner les répons et chanter avec le prêtre. Telle est la formation que Maître Pathelin se vante d'avoir reçue au début de la farce qui porte son nom.

Le véritable privilège des clercs n'est pas de savoir lire et écrire, mais d'avoir appris la *letreüre*, c'est-à-dire le latin, qui leur permet d'accéder sans intermédiaires à la Bible et aux classiques de l'Antiquité. Ces textes d'autorité, ils sont experts à les commenter, parce qu'ils ont été initiés à la *lectio* qui en fait la glose. C'est ce qu'on leur enseigne en effet dans les écoles monastiques, puis cathédrales, et plus tard à l'Université, quand ils traversent le *trivium*, la première partie de leurs études. Je rappelle que le *trivium* englobait la grammaire, la rhétorique et la dialectique, et constituait une propédeutique au *quadrivium*, qui était une initiation aux sciences exactes : arithmétique, géométrie, physique et musique. Les laïcs n'atteignaient pas ce niveau et se contentaient d'un savoir beaucoup plus mince et pragmatique.

Les clercs étaient d'autre part les seuls à savoir rédiger et déchiffrer les actes officiels, chartes ou autres diplômes. C'est dire qu'ils avaient la haute main sur les chancelleries et sur les archives. Et comme ils étaient habiles à déchiffrer les graphies et les abréviations, on leur confiait souvent, dans les cours, la lecture à haute voix des livres : ils devenaient alors « clercs lisants », et jouaient le rôle que tiennent souvent les « chapelains » dans les œuvres littéraires, quand le seigneur ou le roi leur confie le soin de proclamer devant toute l'assistance le contenu d'une charte ou d'un bref. Ainsi dans le *Tristan* de Béroul, lorsque Marc reçoit une lettre de Tristan que vient de rédiger l'ermite Ogrin.

L'acte de la lecture, même intime, implique la

prononciation du texte à haute voix. Les bibliothèques monastiques bourdonnent de la psalmodie *mezza voce* à laquelle s'appliquent les religieux qui les fréquentent. Rares sont les gens capables de lire en silence : saint Jérôme appréciait cette qualité chez saint Augustin. L'oralité triomphe donc jusque dans le dialogue solitaire du lecteur avec le livre.

La culture se répand par la parole. Les œuvres se diffusent à haute voix et devant un public nombreux ou restreint selon les genres. Il y a une littérature destinée à une foule tapageuse, et j'y range la chanson de geste et le fabliau ; il y a une littérature destinée à des assemblées plus étroites et raffinées : ainsi du roman courtois ou de la poésie lyrique. Le répertoire des jongleurs déborde pourtant ce cadre un peu étriqué : l'auteur du *Dit de la maille* est prêt à chanter *chanson ou note,* et donc quelque chanson de trouvère, si le public, manifestement urbain, qu'il a devant lui se montre généreux. Et Pierre de Saint-Cloud, à qui l'on doit la branche II du *Roman de Renart,* rappelle dans son prologue que son assistance a d'ores et déjà entendu maint conte (sur la guerre de Troie, sur Tristan, sur Yvain), alors que sa matière intéresse probablement d'emblée un auditoire plus large que les seuls milieux chevaleresques. Entre culture aristocratique et culture bourgeoise, il y a circulation, voire osmose. De même, l'échange existe entre le conte folklorique et la littérature plus élaborée, et cet échange joue dans les deux sens. Les héros des chansons de geste ne sont-ils pas devenus, en Sicile, les personnages familiers d'un théâtre de marionnettes authentiquement populaire ?

Le savoir passe par le sermon, qui bouleverse les mentalités : à partir du XIIIe siècle, franciscains et dominicains excelleront à cette prédication efficace. Mais il passe aussi par toutes sortes d'autres canaux : les récits de voyageurs — et combien de marchands, dans les œuvres, s'empressent de relater leurs pérégrinations ! — ; la complaisance des vieillards à

raconter leur jeunesse, en émaillant leur discours de force proverbes ; la discussion, voire le débat, pratique constante, même avec le juif ou le Sarrasin... L'expérience ne passe pas par le livre : elle se fait sur le terrain, à partir de contacts et de confrontations.

Le livre n'en est pas moins important : il consigne l'autorité. Sur la place Djemáa-el-Fna de Marrakech, de nos jours encore, des conteurs déclament de mémoire ; mais ils montrent l'ouvrage (fermé, à terre) qui attesterait, s'il était consulté, qu'il contient bien l'histoire qu'ils narrent et qu'eux-mêmes n'en changent pas le moindre mot. Le jongleur médiéval emportait peut-être avec lui des manuscrits portatifs, mais il savait d'abord son répertoire par cœur. Son art n'exige pas seulement une diction parfaite et tous les talents d'un comédien chevronné : il suppose aussi une mémoire prodigieuse, en même temps que de vastes facultés d'improvisation en cas de « panne », ou encore si le récitant est assez hardi pour inventer à l'occasion, ce qui ne devait pas être si rare.

Une civilisation de l'oralité est d'abord une civilisation de la mémoire. Les clercs eux-mêmes, qui sont les hommes de la lecture et de l'écriture, ont d'autant plus besoin d'apprendre par cœur que les tablettes de cire où ils consignent leurs notes sont fragiles et exiguës, et que le manuscrit est rare et cher, au point que sa possession est un véritable luxe. L'étudiant doit sans cesse mémoriser : quand il écoute un cours, ou lorsqu'il parcourt un livre, que ce livre lui soit prêté, ou qu'il puisse en disposer dans quelque bibliothèque monastique ou cathédrale.

Peu nombreuses sont les archives. Pour retracer la généalogie d'une grande famille, il faut recourir aux anciens, aux survivants des vieilles générations. Jusqu'au XIIe siècle, il est difficile de remonter au-delà du bisaïeul : on sait qu'il existe des relations de parenté entre deux lignages, mais il n'est pas fréquent que les clercs parviennent à reconstituer toute

la chaîne des ascendants, sauf évidemment s'ils forgent pour les besoins de la cause des ancêtres imaginaires, à l'origine de la lignée pour laquelle ils enquêtent. Est-il utile de préciser qu'ils n'ont aucun scrupule à procéder ainsi ?

L'oralité implique un style qui facilite la mémorisation. Il faut faciliter la tâche du récitant, mais aussi aider l'auditoire à suivre. Quelles sont ces structures mémorisantes ? Je vais en recenser quelques-unes, tout en précisant bien qu'on les retrouve dans les textes plus tardifs et donc destinés à une lecture solitaire : elles sont alors l'indice d'un archaïsme voulu, conforme à une tradition du genre. Mais on est encore loin, au XIIe siècle, de cette culture écrite qui ne s'imposera vraiment qu'après la diffusion de l'imprimerie.

La poétique de l'oralité

Quand je parle ici de poétique, j'entends élargir mon sujet à toute la création littéraire en général. Néanmoins, j'exclurai de ce chapitre la poésie lyrique proprement dite, que j'étudierai plus loin quand je retracerai l'histoire des *topoi*. La poésie lyrique, en effet, recourt peu au langage discursif : elle répugne à raconter ou à démontrer. Elle s'exprime avant tout par le jeu des motifs et des images, dans le cadre d'un code lexicologique hautement formalisé. Elle se prête donc moins à des approches strictement stylico-syntaxiques que la vie de saint, la chanson de geste ou le roman sur lesquels je vais concentrer mon attention.

Je commencerai par les textes les plus anciens, qui sont hagiographiques ou épiques. C'est ici qu'apparaît le plus nettement une composition archaïque, fondée sur une syntaxe simple. Cette composition utilise volontiers l'exhortation à l'auditoire ; elle

découpe l'œuvre en séquences assez courtes qui correspondent à des périodes de déclamation sans doute suivies d'une pause. Tout ceci entraîne diverses conséquences en ce qui concerne le fond.

La phrase des œuvres les plus anciennes est parataxique. Elle juxtapose les indépendantes. Elle coordonne peu et subordonne encore moins. Elle coïncide avec le vers : écriture carrée, sobre, sans complexité, qui ignore le rejet et l'enjambement. Et, dans les textes octosyllabiques à rimes plates, il n'y a pas encore brisure du couplet : ce procédé technique ne s'impose qu'avec Chrétien de Troyes.

Premier exemple de cette manière archaïque : le début de la *Chanson de Roland :*

Carles li reis, nostre emperere magnes,
Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne :
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.
N'i ad castel ki devant lui remaigne ;
Mur ne citet n'i est remés a fraindre,
Fors Sarraguce, ki est en une muntaigne.
Li reis Marsilie la tient, ki Deu nen aimet.
Mahumet sert e Apollin recleimet :
Mes poet garder que mals ne l'i ateignet. AOI.

(Charles le roi, notre grand empereur, est resté sept ans tout pleins en Espagne : jusqu'à la mer il a conquis la haute terre. Il n'y a pas un château qui résiste devant lui ; il n'est resté à forcer ni mur ni cité, fors Saragosse, qui est sur une montagne. Le roi Marsile la tient, qui n'aime pas Dieu. Il sert Mahomet et invoque Apollin : il ne peut empêcher que le malheur ne l'atteigne là-bas.)

Ce texte célèbre appellerait un vaste commentaire. Passons sur sa versification parfois fautive, due à sa graphie anglo-normande : les scribes d'outre-Manche étaient moins sensibles que ceux du continent à la mesure exacte du vers français. Mais notons les

césures « épiques », où l'e dit muet ne s'élide pas, et ne nous attardons pas sur le mystérieux AOI qui transcrit peut-être un alleluia, à moins qu'il ne s'agisse d'une intonation particulière à la conclusion de certaines laisses dramatiques. Constatons enfin que cet extrait montre bien le mélange d'histoire et de légende qui définit le genre épique : en 778, Charles le roi n'est pas encore l'empereur Charlemagne ; il est allé en Espagne pendant deux ans et non pendant sept ans ; Saragosse est dans une vallée et non sur une montagne, etc. Toutefois, ce qui nous importe actuellement est le style de cette ouverture : sa simplicité ne va pas sans grandeur, et l'on peut parler à son propos d'une sobriété qui est encore toute romane.

Le second exemple est tiré du lai de *Lanval* de Marie de France. Ce texte est postérieur à 1170, mais son écriture est très conservatrice. La fée, amie du héros, se rend chez le roi Arthur pour disculper son amant injustement accusé par la reine. Voici ce passage, v. 601 *sqq.* de l'édition Jean Rychner :

La pucele entra el palais :
Unkes si bele n'i vint mais !
Devant le rei est descendue,
Si que de tuz iert bien veüe.
Sun mantel ad laissié cheeir,
Que mieuz la peüssent veeir.
Li reis, ki mut fu enseigniez,
Il s'est encuntre li dresciez,
Et tuit li autre l'enurerent :
De li servir se presenterent...

(La jeune femme entra dans le palais : jamais si belle n'y vint depuis ! Elle est descendue devant le roi, de manière à permettre à tous de bien la voir. Elle a laissé choir son manteau, pour qu'on devine mieux son corps. Le roi, qui connaissait les usages, s'est levé pour aller à sa rencontre, et tous les autres

lui firent honneur : ils s'empressèrent à son service...)

Ce qui est tout aussi remarquable dans ces deux passages que leur extrême dépouillement narratif, c'est la présentation vivante du récit par le recours au présent historique ou au passé composé qui énonce encore, à partir de sa valeur primitive de parfait marquant le résultat durable d'une action dont les conséquences se prolongent, un fait récent qui est plus proche du présent que le prétérit ou passé simple déjà englouti dans la nuit des temps. Le récit médiéval projette l'action sous les yeux de l'assistance par une actualisation constante, parfois renforcée par des formules dites « épiques » du type : *lors veïssiez* (si vous aviez pu voir alors) et par de nombreuses adresses à l'audience qui resteront des procédés de style dans une littérature postérieure indubitablement plus « écrite » et vouée, sinon à une lecture solitaire, au moins à une récitation dans des cercles plus restreints et donc plus attentifs.

Ce type d'écriture entraîne une priorité de la narration sur la description ou sur l'analyse psychologique. Le décor dans lequel s'inscrit l'intrigue n'est évoqué qu'à grands traits suggestifs (v. 814 du *Roland : Halt sunt li pui e li val tenebrus,* Hauts sont les monts, les vallées ténébreuses). Le poète, cependant, aime à mettre en relief la beauté et l'éclat des armes et le tumulte des combats ; ou bien encore, comme Marie de France dans ce *Lanval* qui est décidément exemplaire, on souligne par une discrète hyperbole la splendeur de quelque merveille : la tente de la fée qui offre son amour au héros eût été trop coûteuse pour la reine Sémiramis ou pour l'empereur Auguste. Mais ce sont des notations furtives qui cherchent plus à susciter le rêve qu'à rendre compte de réalités concrètes. Ce qui compte avant tout est le drame qui est en train de se jouer, et que l'on relate de façon dépouillée, presque sans

commentaire. Le narrateur intervient surtout pour ponctuer son récit d'anticipations et de rappels. Il ne prend parti que de manière indirecte, ou dans de brèves sentences définitives du type : *Paien unt tort e chrestïens unt dreit* (v. 1015 du *Roland*).

Peu de dialogues et de monologues, sauf les discours lors de conseils princiers, ou les débats qui accentuent l'opposition entre deux personnalités plus ou moins antithétiques (je pense à la double querelle entre Roland et Olivier sur la question de savoir s'il faut ou non sonner du cor pour appeler Charles à la rescousse). Le personnage, tendu vers l'action, ne s'analyse pas : il est à la fois transparent, et difficile à saisir dans ses motivations qui ne sont pas toujours explicites (Ganelon est-il ou non un traître ? d'où vient sa soudaine colère contre son beau-fils ?). On sent encore, sous ces textes, une civilisation du paraître, peu sensible à une morale de l'intériorité : Roland n'a guère le sens du péché, mais il redoute la *male chanson* qui courra sur lui s'il donne prise à la moindre accusation de lâcheté. La voix collective (par exemple celle des barons unanimes, lors de quelque délibération) se fait entendre sans cesse, d'un bout à l'autre du poème, sous forme de chœur ingénu et actif à la gloire du choix le plus chevaleresque. Ou bien encore, chez Marie de France, le locutif s'avère plus discret : il recourt au style indirect et n'énonce au style direct que la ou les dernières phrases d'une prise de parole. C'est qu'alors importent la concentration et la formulation de l'essentiel. Comme si la littérature de l'oralité, plus qu'une autre, était consciente de la dispersion et de la vanité propres à la plupart de nos propos…

Et pourtant, dès le milieu du XII[e] siècle, une autre littérature est en train de naître, dont l'écriture sera très vite radicalement différente de celle-ci. C'est la rapide percée du roman qui va bouleverser la narrativité médiévale, au point de transformer l'épopée elle-même, puisqu'elle va renoncer aux laisses répéti-

tives et se conformer plus étroitement à la stricte chronologie des événements, comme je l'ai montré dans un chapitre antérieur. Le secret de cette mutation est à chercher du côté du roman dit « antique », tel qu'on l'apprécie vers 1160 à la cour d'Henri II et d'Aliénor.

Naissance du roman

Le plus ancien des romans « antiques », le *Roman de Thèbes*, reste proche de la chanson de geste par sa structure (rimes en séries comme dans la laisse épique) et par son fond (prédominance des scènes de batailles sur les épisodes sentimentaux). Mais, déjà, quelque chose a changé par rapport au *Roland* (et par rapport au *Brut* de Wace, qui date de la même période) : c'est l'abondance des descriptions, qui sont relativement longues, précises et minutieuses. De même, apparaissent de nombreux monologues, parfois influencés par la grande poésie lyrique courtoise : certains sont de véritables *planhs* ou complaintes funèbres ; d'autres, et d'abord ceux que prononcent les héroïnes, s'exercent à l'analyse des mouvements passionnels. La psychologie s'engouffre dans la littérature.

La présence des modèles antiques (Stace, Virgile, Ovide) ne saurait tout expliquer, étant donné surtout que l'œuvre romane prend d'immenses libertés par rapport au classique latin qu'elle adapte. Ce qui est en train de changer, c'est la mentalité des poètes, de leur public et surtout des commanditaires (maisons princières ou seigneuriales) chez qui l'on constate un intérêt actif pour les débats du cœur et de l'esprit. Beaucoup de facteurs ont sans doute joué : le renouveau d'une morale de l'intention a redonné le goût de la complexité intérieure ; la poétique troubadouresque a survalorisé l'amour ; le roman voit le

jour en pays de l'Ouest et en Angleterre, qui sont au XIIe siècle les lieux d'une fermentation culturelle intense. Mais c'est ailleurs, en Champagne, avec Chrétien de Troyes, et après 1170 que l'art romanesque va connaître un extraordinaire épanouissement. Sans doute la comtesse Marie, fille de Louis VII et d'Aliénor, a-t-elle contribué dès avant *Le Chevalier de la Charrette* (qui, je le rappelle, lui est dédié) à l'entreprise de notre poète, qui s'avère être le père du roman moderne.

Chrétien brise presque systématiquement le couplet d'octosyllabes, ce qui resserre l'enchaînement du récit et rend beaucoup plus vivants les dialogues. Voici un exemple de cette technique emprunté au début d'*Érec* (le nain d'un mystérieux chevalier vient de frapper d'un coup de fouet une suivante de la reine Guenièvre qu'escorte le héros) :

> Erec cele part esperone,
> des esperons au cheval done,
> vers le chevalier vient tot droit.
> Li nains cuiverz venir le voit,
> a l'encontre li est alez :
> « Vasax, fet il, arriers estez ;
> ça ne sai ge qu'a fere aiez ;
> je vos lo qu'arriers vos traiez.
> — Fui ! fet Erec, nains enuieus,
> trop es fel et contraïeus ;
> laisse m'aler. — Vos n'i iroiz.
> — Je si ferai. — Vos nel feroiz »...
>
> (v. 205 *sqq.*)

(Érec éperonne de ce côté, il donne de l'éperon à son cheval, il vient tout droit vers le chevalier. Le méchant nain le voit venir, il marche à sa rencontre : « Vassal, dit-il, allez-vous-en ; je ne sais ce que vous avez à faire ici ; je vous conseille de vous retirer. — Sauve-toi, mauvais nain, dit Érec, tu es insolent et pervers ; laisse-moi passer. — Vous n'irez pas. — Oh que si ! — Oh que non ! »)

On constate, à la lecture de ce passage, que Chrétien, à son tour, actualise constamment son récit par le recours au présent historique. Mais la vivacité de son style efface quelque peu la rigidité que l'octosyllabe confère à la forme. Et le vers se coupe avec bonheur à l'occasion du dialogue. La syntaxe reste ici très simple, mais elle peut utiliser ailleurs des phrases déjà plus longues et plus complexes, qui s'étalent sur plusieurs vers, comme dans l'extrait suivant du *Chevalier au Lion* où apparaissent d'autre part et le rejet et l'enjambement. Je situe brièvement l'épisode : Yvain a sauvé un lion affronté à un dragon, et ce lion le suit fidèlement comme un chien. Lunette, suivante de Laudine, qui lui avait permis d'échapper aux gens du gardien de la fontaine lorsque ceux-ci voulaient venger leur seigneur, est accusée de trahison par un sénéchal et par deux autres chevaliers. Le héros les affronte tous les trois ; il vient de tuer le sénéchal tandis que l'animal tient en respect ses deux compagnons. Mais le lion est blessé à son tour :

Quant mes sire Yvains voit blecié
son lÿon, molt a correcié
le cuer del vantre, et n'a pas tort ;
mais del vangier se poinne fort ;
si lor vet si estoutemant
que il les mainne si vilmant
que vers lui point ne se desfandent
et que a sa merci se randent
por l'aïde que li a feite
li lïons, qui molt se desheite,
que bien devoit estre esmaiez,
car en deus leus estoit plaiez.
(v. 4543 *sqq.*)

(Quand mon seigneur Yvain voit blessé son lion, il enrage jusqu'au fond du cœur, à juste titre ; mais il met toute sa peine à le venger ; il les attaque avec une telle vigueur qu'il les domine de façon écrasante, au

point qu'ils ne lui résistent plus et se rendent à sa merci, grâce au secours qui lui a prêté le lion, qui souffre beaucoup, parce qu'il a de bonnes raisons de défaillir, après avoir reçu deux blessures graves.)

Chrétien écrit avec aisance, mais sa manière est déjà savante et raffinée. Il n'a pourtant point le goût de la subtilité un peu précieuse que cultive dans son *Tristan* son contemporain Thomas d'Angleterre, qui se complaît à traiter en casuiste des problèmes sentimentaux. Chez lui aussi, l'action prévaut sur l'analyse, au point que le comportement de ses personnages s'avère maintes fois ambigu faute d'explications explicites : lorsque Érec entend Énide lui révéler qu'on l'accuse de *recreantise* (de lâcheté) et qu'il oblige la jeune femme à partir avec lui, parée de tous ses atours, proie vivante condamnée à le précéder d'assez loin, en lui refusant le droit de lui parler et donc de l'avertir des dangers qui se présentent, agit-il par fureur contre son épouse à laquelle il reprocherait son silence, ou lui impose-t-il seulement une épreuve dont il est sûr qu'elle triomphera ? Est-il motivé par la colère ou par l'orgueil ? Le romancier installe alors son auditoire dans l'énigme, et laisse, pour ainsi dire, son texte ouvert et susceptible des interprétations les plus diverses. Peut-être est-ce là l'une des fins de cette écriture, qui doit se garder de résoudre toutes les obscurités afin de permettre, après une séance de lecture, l'essor d'une discussion qui tente d'épuiser le commentaire de l'épisode. « Aux meilleurs esprits, que d'erreurs promises », dira Paul Valéry de sa propre poétique...

La fin du XIIe siècle aime un art difficile et qui procède par ellipse. Je parle bien entendu des élites littéraires, de cette aristocratie initiée au code courtois, voire à une lecture plurielle qui met en jeu des significations allégoriques. Pour cette audience encore restreinte, le non-dit va de soi, et l'apparence n'est qu'un masque. Le discours, si élégant soit-il,

n'effleure que la surface des choses. D'où, peut-être, le peu de goût des poètes pour une rhétorique qu'ils connaissent pourtant bien, puisqu'ils l'ont apprise au cours de leurs études. Si le roman « antique » et si Thomas appliquent encore cette rhétorique en bons élèves attentifs, Chrétien s'en détache, et ne l'emploie le plus souvent que selon des modalités ironiques et *cum grano salis.* Ainsi procède-t-il dans *Le Chevalier de la Charrette* (v. 1457 *sqq.*), lorsque son héros découvre un peigne que la reine Guenièvre a perdu et sur lequel restent accrochés quelques-uns de ses cheveux. Alors déferle l'hyperbole : ces cheveux valent plus pour lui qu'un plein char d'émeraudes et d'escarboucles (il s'agit de pierres merveilleuses) ; ils sont plus aptes à guérir ses maux que la thériaque, le *diamargareton* et la *pleüriche* (médicaments dont nous ne savons rien, mais qui devaient être particulièrement appréciés à l'époque) ; et toute la richesse qui circule à la foire du Lendit (entre Paris et Saint-Denis : c'était la plus importante d'Europe) n'est pour lui que vanité en comparaison de son nouveau trésor !

Le poème, même romanesque, cherche moins à dire qu'à suggérer, et l'élément matriciel de l'œuvre, dans ce genre d'ouvrage, est peut-être moins la matière du récit que les mythes qu'il met en œuvre. Ce n'est pas un hasard si la seconde moitié du XIIe siècle a vu fleurir certains de ces mythes qui vont durablement bouleverser la civilisation occidentale : je pense à celui de Tristan (par rapport auquel Chrétien lui-même se détermine en s'efforçant de le conjurer) ; je pense aussi au mythe du Graal, avec son cortège de quêtes et d'épreuves. En revenant au mythe, c'est-à-dire à l'art de signifier sans tout dire, Chrétien à son tour se met à remonter aux sources. Il retrouve de très vieilles histoires, qu'il rajeunit avec grâce, comme, dans *Érec,* le mariage du héros avec la souveraineté : celui-ci s'accomplit à travers une épreuve (baiser à un monstre qui se métamorphose)

qui est transcrite ici par la venue d'Énide à la cour d'Arthur en pauvres habits, qu'elle échange contre les riches vêtements que lui donne la reine Guenièvre. Je pense aussi au rapport mystérieux entre la terre et son roi, tel qu'il est exposé dans le *Conte du Graal*, où la castration du Roi-Pêcheur a pour conséquence la stérilité de sa terre, devenue la Gaste Terre.

Le mythe ouvre la voie au mystère. Le sens du texte se fait de plus en plus ambigu. Le Graal est porteur de sacré, mais quelle est la nature exacte de ce sacré ? Chrétien meurt avant d'avoir formulé le dernier mot sur la quête de Perceval. Mais l'eût-il formulé de toute façon ? Plus il avance en âge, et plus le poète se complaît dans une ambiguïté qui confère à son intrigue une dimension poétique, voire mystique, assez considérable. Si bien qu'il ne lègue pas seulement à ses successeurs une matière (celle d'Arthur) qu'il a entièrement renouvelée, non plus que de simples techniques appelées à une très grande fortune littéraire, comme celle de l'entrelacement ; il leur transmet aussi, et c'est le plus important, une somme incroyable d'histoires symboliques et d'interrogations (sur la mission de la chevalerie, sur le salut spirituel...), grâce auxquelles le roman en prose va s'enrichir en profondeur jusqu'à vouloir devenir à son tour (dans la *Queste del Saint-Graal*) un roman de l'initiation.

L'écriture romanesque, après Chrétien de Troyes, tend en effet à la composition de « hauts livres » (trilogie de Robert de Boron, *Perlesvaus*, *Estoire del Saint-Graal*, *Queste*) où l'inspiration biblique est de plus en plus évidente (jusqu'à l'imitation pure et simple ou jusqu'à la paraphrase). Le récit se transforme en parabole, immédiatement traduite par quelque religieux. La matière arthurienne se laisse envahir par la légende dorée, mais c'est une légende dorée qui fait plus de place aux évangiles apocryphes qu'à la vie de saint. Il ne faudrait pas que l'image de

marque attachée au chevalier pâlît de la concurrence exercée par un autre modèle, celui de la sainteté acquise par le martyre ou par l'ascèse monastique. Et l'orientation dévote de cette littérature nouvelle ne doit pas détourner d'elle un public encore très ébloui par les grâces courtoises. D'où la prudence des auteurs lorsqu'ils parlent des amours entre Lancelot et Guenièvre, qu'ils condamnent progressivement et sans rigueur excessive, tout en faisant semblant de ne les condamner qu'à demi. C'est ce que l'on appelle quelquefois le double esprit, mondain et spirituel, du *Lancelot en prose* : faux compromis et condamnation de fait, mais plus ou moins voilée ; occultée en destin dans *La Mort le Roi Artu*, épopée moraliste où le « crépuscule des héros » sanctionne leur démesure — ici tout est litote, dans la mesure où l'expression demeure toujours en deçà de ce qu'elle veut dire, au point que Lancelot s'y trompe lorsque la demoiselle d'Escalot, qui meurt littéralement d'amour pour lui, lui avoue ingénument qu'elle est « a la mort venue, se je n'en sui par vous ostee ». Cet art fait triompher la retenue et la pudeur dans la relation des pires violences, et Jean Frappier n'avait pas tort quand il voyait dans l'architecte du *Lancelot-Graal* un lointain précurseur de Racine.

On est surpris de constater cette aisance de la prose française à ses débuts, surtout lorsque l'on pense à la lourdeur qui sera la sienne un peu plus tard. Mais la prose, au début du XIIIe siècle, se veut précisément une manière de dire sans artifice et comme ingénument une réalité qui soit la plus exacte possible. Si Robert de Clari, si Villehardouin l'ont choisie, c'est parce qu'ils se veulent les témoins d'une vérité historique qu'ils croient la seule concevable parce qu'ils l'ont vécue. Entre leurs souvenirs et sa transposition dans un texte, l'écran n'est plus celui de l'arbitraire poétique, et si déformation de l'événement il y a, elle n'est due qu'aux préjugés du chroniqueur et à sa façon limitée de voir les choses.

Écrire en prose est alors faire œuvre d'historien, tourner le dos à la *fabula*, à l'affabulation qui requiert, comme premier mensonge, l'agrément du vers et de la rime. Contre les sournois prestiges des *Tristan* rimés, on invente un *Tristan* en prose qui ramène le héros à l'orthodoxie chevaleresque et que l'on prétendra plus vrai que les autres, parce qu'il est tiré d'une *Historia* latine invoquée pour la circonstance. Et ce *Tristan*, dont l'édition est en cours, s'avère un chef-d'œuvre de style à la fois simple et somptueux, comme il apparaît à la fin de la scène du philtre :

> Que vos diroie je ? Puis que Tristanz conoist que Yselt s'acorde a sa volenté, il n'i a nul destorbement, car il sont en chambre sol a seul, qu'il n'ont garde de sorvenue ne paor l'un de l'autre. Il fait de li ce que il veust et li tost le non de pucele. En tel guise com je vos devis cheï Tristanz es amors Yselt que onques puis n'en pot partir son cuer, n'autre n'ama n'autre ne conut. Et de cele amor qu'il prist ensi par le boire amorous ot il puis poine et travail si grant que avant ne aprés ne fu chevaliers tant traveilliez por amors com il fu. Si fait a plaindre durement por cele aventure, ce me semble, car au tens le roi Artus en ot el monde po de meillors.

Ce passage de l'édition Curtis (p. 67, ligne 10 *sqq.*) est d'une telle limpidité qu'il est inutile de le traduire. Il est exemplaire d'un art d'écrire qui va se dégrader très vite sous le poids des pédantismes et

des redoublements d'expression. Le roman en vers n'a pas toujours cette aisance. Il cultive parfois une préciosité relative dans l'expression et dans les figures. Ce raffinement est délibéré chez Jean Renart. Ce poète, qui tourne le dos aux charmes arthuriens, ne se contente pas, pour être original, de situer ses intrigues dans une actualité récente. Il se veut un auteur courtois jusque dans l'élégance de détail et la finesse de l'analyse. Cette recherche fait de lui un écrivain particulièrement difficile, à cause de la délicatesse propre à sa manière. Son programme, il le définit au début du *Lai de l'Ombre* :

Ne me vueil pas desaüser
de bien dire, ainçois vueil user
mon sens a el qu'a estre oiseus.
Je ne vueil pas resanbler ceus
qui sont garçon por tout destruire ;
quar, puis que j'ai le sens d'estruire
aucun bien en dit ou en fet,
vilains est qui ses gas en fet,
se ma cortoisie s'aoevre
a fere aucune plesant oevre
ou il n'ait ramposne ne lait.
(Éd. F. Lecoy, C.F.M.A., 1979)

(Je ne veux pas perdre l'habitude de bien dire, mais au contraire, je veux employer mes facultés à autre chose qu'à rester oisif. Je ne veux pas ressembler à ceux qui sont des vauriens ne pensant qu'à détruire ; car puisque j'ai le talent de produire dans mes dires ou dans mes œuvres plus d'une bonne chose, c'est un rustre, celui qui en fait ses gorges chaudes, quand ma courtoisie s'emploie à composer un ouvrage plaisant qui ne contienne ni méchante parole ni injure (ou peut-être : qui ne donne lieu ni à blâme, ni à maligne critique).

Jean Renart réconcilie habilement le réalisme et la grâce, l'ironie et l'émotion, la fraîcheur et la subtilité.

Les romanciers poètes qui lui sont contemporains n'ont malheureusement pas son aisance, sauf l'auteur anonyme du *Galeran de Bretagne,* disciple fidèle de notre auteur (si toutefois *Galeran* n'est pas l'œuvre de Jean Renart lui-même). Non que *Durmart le Gallois* ou *l'Âtre périlleux* soient des œuvres sans intérêt ! Mais elles ne contribuent guère au renouvellement de l'écriture, et c'est ailleurs qu'il faut chercher un décisif enrichissement du style et du langage, du côté de la littérature didactique, religieuse ou morale. C'est là que s'élabore en effet une forme d'expression plus abstraite et plus intellectuelle qui concourt activement à l'avènement du moyen français.

Les prestiges de l'abstraction

Peu après 1260, le *Trésor* de Brunet Latin fait triompher une langue déjà savante, avec un grand nombre de mots qui sont calqués sur le latin, voire sur le grec. Brunet Latin connaît et emploie les termes *intellec, intellectuel, intellectif, intelligible ;* il définit avec précision ce qu'est la dialectique ou ce qu'est la sophistique (déjà graphiée avec la même orthographe que de nos jours) ; et il confère une acception philosophique à des mots du langage courant, comme *sens,* qui devient chez lui tantôt l'équivalent d'« intelligence » ou de « raison », tantôt le vocable qui désigne toute opération de l'intelligence, tandis qu'au pluriel *les sens* signifient « les facultés intellectuelles ».

Brunet Latin n'a pas transformé la langue d'oïl par un coup de baguette magique. Avant lui, toute une série d'ouvrages a préparé le public à cet enrichissement. Les sermonnaires ont répandu dans le monde laïc un vocabulaire particulier qui est celui du péché, de la pénitence et de l'eschatologie. Le fidèle médié-

val sait exactement ce qu'est l'attrition, la contrition, la satisfaction ; il aspire à être *esleü* le jour du *juïse* ou jugement final ; il ne veut pas être *dampné* en *infer le puant* à cause de ses *mortex pechiés*. Les moralistes en vers, à leur tour, l'ont initié à une éthique plus ou moins marquée par les réminiscences du stoïcisme antique. Ils lui ont expliqué ce qu'était le comportement du *preudome*. Pour ce faire, ils ont usé d'une syntaxe assez élaborée, qui tente d'épouser les cheminements de la démonstration, sans cesser pour autant d'utiliser un lexique simple, où se rencontre de temps à autre un terme savant que son contexte rend très clair. Ainsi se présente le *Livre de philosophie d'Alard*, dont voici un court extrait :

Aristotes nous dist sans glose
Que gloyre est une vaine chose,
Et cil qui a folië tendent
Estudient tant et entendent
A vaine gloyre porchacier
Et a lor volentez chacier
Que miex aiment sambler preudomme
Quë estre, ce dist en la somme ;
Et miex aimment mauvais a estre
Que sambler, ce juge nos mestre,
Mais endroit Dieu, n'est mië vrais
Que miex aimme a estre mauvais
Que sambler. Or poez savoir
Qu'il ne tent fort qu'a cri avoir,
Et qui preudomme vieut sambler
Miex quë estre, doit assambler
Les poinz qui sont d'hypocrisie...
(Éd. J. Ch. Payen, v. 3917 *sqq.*)

(Aristote nous dit sans commentaire que la gloire est une vanité, et que ceux qui n'ont en tête que folie mettent tant d'efforts et d'application à cultiver la vaine gloire et à réaliser leurs désirs qu'ils préfèrent sembler hommes de bien plutôt que le devenir, pour

résumer sa pensée ; et ils préfèrent être mauvais plutôt que de passer pour tels, s'il faut en croire notre maître. Mais au regard de Dieu, ce n'est pas un homme droit que celui qui préfère être mauvais plutôt que de passer pour tel. Oui, vous pouvez savoir que son seul but est d'être bien vu des gens, et que celui qui veut sembler homme de bien sans l'être accumule obligatoirement en lui toutes les modalités de l'hypocrisie...)

Pour traduire ce passage en français moderne, il m'a fallu expliciter certains substantifs trop vagues (*volentez*, *poinz*) et recourir à une sorte de « belle infidèle » qui restitue au texte sa véritable portée. Il n'était pas facile, au XIIIe siècle, avec un lexique encore mal adapté à l'abstraction, de parler en moraliste sur des comportements généraux ! Aussi la phrase est-elle lourde, contournée et très répétitive. La sentence est assenée à plusieurs reprises sans subir de grandes variations d'un énoncé à l'autre. Une logique encore à l'état d'ébauche se fait jour à travers l'usage des coordonnants (*mais*, *or*, qui est en train de passer de son sens temporel d' « alors » à son sens déjà actuel de « dans ces conditions »). Alard est un pionnier qui transcrit comme il peut les apophtegmes de la sagesse antique. Son poème est un jalon dans la génèse difficile du français philosophique.

Et, pourtant, les choses vont très vite. En 1270, Jean de Meung entreprend *Le Roman de la Rose*, et, quoi qu'il en dise, son outil langagier est déjà bien au point. Il badine, lorsque, faisant parler Nature, il prétend être mal à l'aise en traitant de prédestination :

Mais de sodre la question
comment presestinacion
et la divine presciance,
plaine de toute porveance,
peut estre o volanté delivre,
fort est a lais genz a descrivre...

(Éd. F. Lecoy, v. 17071 *sqq.*)

(Mais quant à résoudre la question de savoir comment la prédestination et la prescience divine, avec sa connaissance totale de l'avenir, se peuvent concilier avec la libre volonté, il est difficile de l'exposer à des laïcs...)

En fait, Jean de Meung se tire fort bien de toutes ces difficultés. Il transcrit ingénument les termes latins empruntés à Boèce dans leur forme francisée qu'il explique en quelques mots : c'est ainsi que la *necessitas simplex* (la détermination absolue) devient la *nécessité simple* et que la *necessitas conditionis,* ou détermination relative, devient la *nécessité en regard* (v. 17191 *sqq.*). Le résultat ? Il est tout bonnement que les élites n'ont plus besoin désormais de penser en latin pour faire de la métaphysique ou de la philosophie. La langue française, dès cette époque, peut d'ores et déjà servir de véhicule à la spéculation intellectuelle.

Si les auteurs de la fin du Moyen Age n'ont guère retenu cet aspect du *Roman de la Rose*, qu'ils aimaient par goût de l'allégorie, ou parce qu'il les initiait à la mythologie et à l'histoire antique, ou pour telle ou telle raison plus terre à terre (entre autres, la critique des femmes qu'on y lit plus d'une fois), c'est parce qu'eux-mêmes ne parvenaient pas à se détacher de leur culture latine et se sentaient embarrassés d'avoir à dire en français ce qu'ils pensaient d'abord en latin. Si bien que l'on a l'impression, quand on considère cette littérature, qu'elle laisse délibérément de côté un magnifique instrument (la langue du *Roman de la Rose* et de Brunet Latin) pour forger à grand-peine une lourde machine à engendrer les idées par pédantisme et redondances multipliés. C'est ce style pesant et disgracieux que l'on nomme le style « humanistique ». Mais l'humanisme, dans l'affaire, n'y a pas gagné grand-chose, bien au contraire !

L'écriture humanistique

On l'a parfois aussi qualifiée de « style flamboyant ». Mais le flamboyant, si riche, si baroque, si démesuré soit-il, est gracieux, léger, joli ; il allège l'envolée de l'édifice, ornemente un portail ou un chœur comme une châsse ou comme un bijou. Le flamboyant est un rêve d'artiste, un chef-d'œuvre de joaillier ; il n'a rien à voir avec cette torture de l'expression qui défigure tant de traités divers et autres dits après 1350.

Il ne s'agit même pas non plus d'un abus de la rhétorique. La rhétorique, à cette époque, est surtout l'affaire des poètes, qui la confondent d'ailleurs avec l'art de versifier. Les « traités de seconde rhétorique » mêlent allégrement l'énumération des figures, celle des formes poétiques et le pur et simple dictionnaire des rimes. Des *artes dicendi*, les prosateurs ont surtout retenu la *repetitio*, et l'*explicitatio* se réduit pour eux à une *iteratio* ou redite fondée sur le redoublement d'expression.

On prétend viser à la clarté, insister pour mieux se faire entendre, et l'on verse dans le galimatias. C'est que les doctes sont d'abord formés à une culture d'école, et qu'à leurs yeux la langue vulgaire est imparfaite pour s'adapter aux grâces de la rhétorique et aux méandres de la pensée. C'est ce que laisse entendre Laurent de Premierfait lorsqu'il présente sa traduction du *De amicitia* cicéronien (début du XVe siècle) :

> Aucuns, qui cest livre verront mis en langage de France, diront, comme je pense, que la majesté et la gravité des paroles et sentences sont moult humiliees et amendries par mon langaige vulgar qui, par nécessité de mots, est petit et legier... Pour ce que en

> langaige vulgar ne peut estre plainement gardee art rhetorique, je useray de paroles et de sentences tantost et promptement entendibles et cleres aux liseurs et escouteur de ce livre sans riens laissier qui soit de son essence... Ce qui semble trop brief ou trop obscur, je l'alongiray en l'exposant par mos et par sentences...

La dernière phrase de cette citation donne une des raisons pour lesquelles l'écriture savante s'alourdit : il s'agit de remédier à une prétendue pauvreté de la langue en rendant compte de l'idée par deux mots différents ou plus, et d'exprimer l'intégrité du sens en surchargeant le texte de gloses et de parenthèses. D'où la pesanteur sinueuse du discours, plus accusée encore lorsqu'il se veut protocolaire, comme si les convenances imposaient la lenteur et le détour. Je n'en veux pour preuve que cet extrait de Gontier Col (épître à Christine de Pisan, qui constitue la pièce IV du dossier dans la querelle du *Roman de la Rose*) :

> Femme de hault et eslevé entendement, digne d'onnour et recommandacions grans. J'ay oÿ parler par la bouche de pluseurs notables clers que entre tes autres estudes et euvres vertueuses moult a louer (comme j'entens par leur relacion), tu as nouvellement escript par maniere de invettive aucunement contre ce que mon maistre, enseigneur et famillier, feu maistre Jehan de Meun — vrai catholique, solemnel maistre et docteur en son temps en saincte théologie, philosophe tres parfont et excellent

> sachant tout ce qui a entendement humain est scible, duquel la gloire et renommee vit et vivra es aages avenir entre les entendemens par ses mérites levez, par grace de Dieu et euvre de nature —, fist et compila ou livre de la *Rose ;* et comme dient les relateurs ou refferandaires de ceste chose, t'esforces et estudiez de le repprendre et chargier de faultes en ta dicte oevre nouvelle : laquelle chose me vient a grant admiracion et merveille inestimable, et ad ce non croire me muet l'expérience et exercite de toy d'avoir sceu, leu et entendu lui ou dit livre et en ses autres fait en françoys, et autres pluseurs et divers docteurs, aucteurs et poetes.

Ce texte accumule les graphies étymologisantes qui vont encombrer le moyen français (*escript, saincte, sceu*), multiplie les latinismes dans le vocabulaire (*scible, refferandaires*) et dans la syntaxe (abus des formulations à l'infinitif dans la dernière phrase), et cherche son ampleur dans ce que les arts de rhétorique appellent le nombre, c'est-à-dire le déploiement de l'énoncé des éléments les plus courts aux éléments les plus longs, en propositions de plus en plus larges qui obéissent à un certain rythme. Cette ampleur est à son tour toute cicéronienne et procède des traités antiques destinés à la formation de l'orateur. Le style savant se calque maladroitement sur les modèles scolaires, et cette soumission studieuse aux grands anciens va, hélas ! se prolonger jusqu'au XVIIe siècle !

On ne parlait probablement pas avec tant d'apparat dans la réalité quotidienne. Le XIVe et surtout le

XVe siècle voient la naissance et le développement de certains genres dont le langage est fort différent de cette fausse grandiloquence : je pense à la nouvelle et surtout au théâtre, où l'art de dire se réfère le plus souvent possible à la langue commune. La nouvelle, moins prolixe que son ancêtre le fabliau, relate une intrigue de façon efficace et sobre en effaçant les fioritures. Elle va droit vers une narration simple qui élague la description prolixe et réduit le dialogue à la portion congrue. Il reste quelque chose de cette sobriété dans le roman du XVe siècle : je pense au *Petit Jehan de Saintré,* qui déborde le cadre chronologique du présent ouvrage, puisqu'il ne fut achevé qu'en 1456. Ce roman s'attarde souvent sur la science des blasons ou sur les usages du monde, pour satisfaire à d'évidentes finalités pédagogiques ; mais il comporte des scènes fortes, comme celle où le héros revient, après une dure campagne, auprès de son amie qui, entre temps, lui a préféré un autre amant. Elle se détourne de lui en murmurant : « A ! sires, que le tres mal venu soyez vous ! » et elle s'éloigne en le laissant tout pantois.

> Le seigneur de Saintré, qui a oy de Madame sa tres crue responsse, ne scet que pensser, fors que au passer que les dames et damoiselles firent, a toutes toucha la main, acolla et baisa, puis monta a cheval et va apres Madame. Et lors, chascun lui vient faire la reverence et saluer. Et quant il fut aprochié de Madame, tout penssis lui dist : « Hellas, Madame, est ce a bon essiant, ou pour moy essaier, qui sy fade responce m'avez faicte, qui suis cellui qui tant vous ay amee, et suis cellui qui oncques

> ne vous desobey ? Ha ! Madame, est il nulluy qui vous ait dit le contraire ? Se il est aucun, vous en verrez la verité. » Madame, qui desplaisir prenoit en sa compagnie et en tous ses parlers, lui dist : « Savez vous aultre chansson chanter que ceste ? Se le la savez, or vous taisiez ! »

L'échange de répliques est, dans ce passage, ramené à l'essentiel, et l'auteur, Antoine de la Salle, s'abstient habilement de tout commentaire superflu. La Dame des Belles Cousines est donc devenue insensible aux charmes de la chanson courtoise. Il est bien mort, l'âge du courtisement troubadouresque ! Mais ceci n'est que suggéré par le texte qui, malgré sa violence, demeure à son tour en deçà du dire, conformément à la tradition des romanciers prosateurs du Moyen Age classique. L'art de la densité ne s'est pas perdu : on le retrouve dans mainte page de chronique, chez Jean le Bel ou chez Froissart, qui a pourtant une fâcheuse tendance à transformer les rudes réalités de son temps en épisodes de roman chevaleresque. Mais c'est ailleurs, dans l'écriture dramatique, qu'il faut chercher le langage vivant, celui de tous les jours. Il triomphe dans le réalisme farcesque, malheureusement postérieur lui aussi à la date de 1430, mais il est déjà présent dans les séquences familières des plus anciens Mystères. Ainsi dans la *Passion de sainte Geneviève,* lorsque le Christ est battu par les Juifs avant d'être conduit devant Pilate :

HAQUIN

Oncques mais n'ot tant de delit
Roys qui fust de sy grant poissance.
Jhesu, tien ce cop a la chance !
Qui t'a feru ? Car le me conpte !

MARQUIN

Ha ! Faulx roy, que tu scés de honte !
Nous te voulons endoctriner ;
Mais il te convient deviner
Qui t'a donné sy gros chopin.

HAQUIN

Encor ara il ce lopin !
Bien ly plaist ce jeu a aprendre.
Fier fort ! Il a la char trop tendre.
Qui t'a feru, roy ? Car parole !

(Vers 1600 *sqq.*)

(HAQUIN : Jamais n'a tant joui roi qui fût si puissant. Jésus, prends ce coup au hasard ! Qui t'a frappé ? Mets-le sur mon compte ! Marquin — il s'agit de Marcus, à qui Pierre a coupé l'oreille, que le Christ a aussitôt recollée —. MARQUIN : Ah ! faux roi, tu t'y connais en infamie ! Nous voulons te faire la leçon. Mais tu dois d'abord deviner qui t'a donné une si grosse beigne ! HAQUIN : Pour lui encore ce horion ! Il aime s'initier à ce jeu. Frappe fort ! Sa chair est trop tendre. Qui t'a frappé, roi ? Mais parle donc !)

C'est ainsi que se mettent en place, à la fin du Moyen Age, les langages spécifiques des divers genres (essai, nouvelle, mystère ou farce) qui prennent la relève des genres proprement médiévaux comme le dit ou comme le roman arthurien en prose. La langue, qui a perdu ses déclinaisons et qui renonce de plus en plus (sauf dans le théâtre comique) à ses traits dialectaux qui fleurent le provincialisme, s'enrichit sans cesse de mots nouveaux et se cherche dans une efflorescence que les grammairiens ne disciplinent pas encore. *Grandement* coexiste avec *granment* ; l'opposition des démonstratifs rapprochés et lointains joue tantôt sur l'antonymie entre *cist* et *cil* et tantôt sur le contraste entre *celluy cy* et *celluy*

la ; les cuistres tenteront longtemps de calquer la syntaxe française sur la syntaxe latine : le moyen français est un creuset où toutes les expériences restent possibles, dans une liberté de construction qui va durer jusqu'à Vaugelas et permettre l'aventure rabelaisienne. De la lourdeur humanistique à la jonglerie cocasse des farceurs, il n'y a pas évolution, mais juxtaposition, dans une histoire du style qui est à la fois statique et toujours renouvelée jusqu'aux ingrates audaces d'une Renaissance anxieuse de couper ses racines médiévales pour mieux s'affirmer dans sa spécificité orgueilleuse.

CHAPITRE VII

« TOPOI » LITTÉRAIRES ET MENTALITÉS : CONSTANTES ET INTERFÉRENCES

IL n'est pas question de recenser ici tous les *topoi* de la poétique médiévale. Beaucoup ont d'ailleurs fait l'objet de remarques diverses dans les précédents chapitres, celui surtout qui traite des genres. Ce qui importe désormais est moins de déterminer où et quand apparaît tel ou tel *topos* (les vastes zones d'ombre qui recouvrent une grande partie de la littérature médiévale ne permettent pas d'être affirmatif en ce domaine) que de mettre en relation la fréquence d'un *topos* et le succès d'un genre, en fonction d'un public dont la demande correspond à certains traits de mentalité. Mais la notion même de genre littéraire n'est pas claire au Moyen Age, et, d'autre part, il existe d'un genre à l'autre une circulation constante, ne serait-ce que par le biais de la parodie. D'où les interférences, dont l'étude s'avère fort positive.

J'appelle interférence l'utilisation dans un genre donné d'un *topos* qui appartient originellement à un autre genre. Ainsi celui du « début printanier », qui apparaît d'abord dans le grand chant courtois. La joie du renouveau donne au poète conscience de sa propre solitude. La nature tout entière se livre à l'amour, et lui-même, séparé de sa dame, ne peut connaître la joie d'aimer. Ce *topos* est utilisé parodi-

quement au début de *La Prise d'Orange*, après une *captatio benevolentiae* où l'auteur vante les mérites de sa chanson (ce qui constitue un autre *topos* de presque toute la littérature médiévale). La laisse III s'ouvre sur une évocation lyrique du printemps :

Ce fu en mai el novel tens d'esté ;
Florissent bois et verdissent cil pré,
Ces douces eves [eaux] retraient en canel [canal],
Cil oisel chantent doucement et soëf...
(v. 38-41)

Guillaume d'Orange vient de conquérir Nîmes (sujet du *Charroi* qui, dans tous les manuscrits, précède immédiatement *La Prise d'Orange*) ; il s'abandonne à la mélancolie en déplorant la sévérité de son existence. Il confie à son neveu Bertrand :

... De France issimes par mout grant povreté,
N'en amenames harpeor ne jugler
Ne damoisele por noz cors deporter [réjouir]...
(v. 55-57)

Ce qui se met en place est une épopée de la quête amoureuse. Guillaume va conquérir Orable, femme du roi Tibaut, qui tient Orange. Mais une chanson de geste ne saurait être tout à fait courtoise, et le poète saura se moquer à l'occasion de son héros engagé dans de folles aventures, lorsque par exemple il lui fera dire au v. 360 que

... Home qui aime est plains de derverie [folie].

Ici, l'aspect comique de la satire anticourtoise prédomine sur la gravité du ton épique traditionnel, mais peut-on en dire de même lorsqu'il s'agit des chansons mariales de Gautier de Coinci, où le discours sur la Vierge Marie s'ouvre par l'éloge d'une dame des dames qui demeure énigmatique pendant

tout l'espace de la première strophe ? Dans ce cas, il y a détournement d'un langage encomiastique * profane au profit de l'hommage dévot, et c'est la lyrique religieuse qui, par un singulier retour des choses, se calque sur la chanson d'amour : le troubadour ou le trouvère évoquaient leur amie en termes de sacré ; à rebours, le prieur de Vic-sur-Aisne se met à louer Notre Dame en termes de courtoisie. L'interpénétration des genres favorise le passage d'une écriture à l'autre, dans le cadre d'un échange permanent entre les manières de dire.

Encore faut-il préalablement s'entendre sur la notion de *topos*. Ce concept recouvre à la fois les clichés strictement verbaux et aussi les motifs ou thèmes auxquels recourent les genres parce qu'ils participent en quelque sorte de leur structure. Cliché verbal que ce refrain qui traverse la geste de Guillaume d'Orange :

Guillaumes l'ot, s'en a un ris geté

(Guillaume l'entend et s'est esclaffé de rire) ; motif obligé, dans le grand chant courtois, que celui de la mort par amour ou que celui des *losangiers* rivaux et détracteurs du poète. Si bien que toute enquête sur les *topoi* met en jeu l'ensemble d'une poétique. Mais cette poétique elle-même n'est pas dissociable d'une consommation qui obéit à ses lois propres. L'histoire des *topoi*, ainsi considérée, finit par se confondre avec celle des sociétés.

C'est ce qui apparaît lorsque l'on étudie les œuvres les plus anciennes, celles dont on peut dire qu'elles sont peu marquées par l'héritage d'une tradition qui laisserait survivre des lieux communs anachroniques (comme cela se produira, par exemple, pour le roman arthurien en prose à la fin du Moyen Age). Les *topoi* d'une littérature archaïque ne sont pas

* Concernant la littérature de l'éloge.

trompeurs, et les premières œuvres en ancien français ne démentent pas cette remarque : elles sont sévères, violentes et rugueuses, comme il convient à des textes qui célèbrent le mépris du monde ou le combat permanent contre l'Islam.

Renoncement et violence

Le vers 24 de la *Séquence de sainte Eulalie* exprime avec vigueur l'esprit de renoncement qui prévaut à l'époque où grandit l'influence des moines dans la culture de l'Occident :

Uolt lo seule lazsier, si ruovet Krist...

(Elle voulait quitter le siècle — comprendre : mourir —, et se mit à prier le Christ...). Le texte exprime la singulière nostalgie du temps des martyrs. Et c'est bien cette soif du martyre que cultivent les premiers poèmes hagiographiques en roman : *Vie de saint Léger* et *Vie de saint Alexis*, « Passion » occitane de la *Chanson de sainte Foi*. Lorsqu'il ne s'agit pas d'un martyre de sang, ce qui est en cause est un martyre de pénitence : celui d'Alexis qui a renoncé à la chevalerie et au mariage, et qui mendie *incognito* sous l'escalier de son propre père.

Cette littérature du renoncement et de l'ascèse exclut bien évidemment la part de l'amour et celle de toute joie qui ne serait pas spirituelle. Est-ce un hasard si son avènement coïncide avec une économie fermée, où les richesses circulent peu, dans un cadre social où le mariage, négocié par contrat entre deux familles, n'appelle aucune inclination réciproque préalable ? Notons pour mémoire que, jusqu'au début du XIIe siècle, le vêtement féminin est constamment le même et n'obéit pas aux caprices de la mode.

Époque de sévérité parcimonieuse, où l'idée même du bonheur est encore une idée folle...

Le mépris du monde est alors inscrit dans l'ordre des choses. Il sera plus difficile à prêcher plus tard, lorsque l'Occident médiéval se mettra à rêver de bien-être. Mais même à ce moment (je veux dire après 1150), la prédication du *contemptus mundi* va se poursuivre : elle sera seulement contrainte à modifier sa démarche. A l'appel au martyre s'ajoutera l'exemple de conversions bouleversantes consécutives à une longue « mondanité ». Le témoin de la foi, dans ces conditions, n'est plus exclusivement celui qui reste fidèle jusqu'à la mort à sa vocation de sainteté héroïque ; il peut prendre le visage de l'ermite ou de la nonne qui ont enfreint leurs vœux pour céder à la tentation, et qui reviennent à Dieu, sous la protection de la Vierge, brisés par l'échec et le repentir. La dévotion adapte ses arguments à l'évolution de son combat : à temps nouveaux, modèles nouveaux (qui ne suppriment pas les modèles précédents). Et de nouveaux *topoi* se font jour, comme celui du péché monstrueux qui ne rebute pas l'immensité de la divine miséricorde.

Cet esprit nouveau se manifeste de façon précoce à travers les deux versions de la *Vie du pape Grégoire*. Dès la première moitié du XIIe siècle, cette légende souligne le salut d'un personnage cruellement marqué par l'inceste. Mais Grégoire a longuement expié sa naissance et son mariage par sa solitude volontaire sur une île déserte où il a vécu enchaîné. La leçon de ces textes, c'est la vanité des biens terrestres et la nécessité du retour à l'essentiel.

La chanson de geste, à son tour, fait écho à ce rude enseignement. Ses héros ont eux aussi renoncé au confort mondain. Ils ont choisi l'errance, et le combat permanent. Point de repos pour l'empereur Charles, qui doit sans cesse parcourir la Chrétienté pour la défense contre les Sarrasins. A la fin du *Roland* d'Oxford, averti en songe par un ange qu'il

lui faut repartir secourir le roi Vivien assiégé dans Imphe (peut-être Durazzo en Épire), il soupire avec lassitude :

Deus, dist li reis, si penuse est ma vie !

(Mon Dieu, dit le roi, ma vie est si chargée de peine !). La carrière du guerrier est une suite de déchirantes ruptures et de redoutables épreuves. Certains surenchérissent, comme Vivien, neveu de Guillaume d'Orange, qui jure imprudemment de ne jamais reculer devant l'ennemi, ce qui provoque sa mort tragique relatée dans la *Chanson de Guillaume* et dans *Aliscans*. Autre Aymeride, frère de Guillaume, Aïmer a juré, quant à lui, de ne jamais dormir sous un toit tant qu'il ferait campagne en Espagne, à moins d'être prisonnier des païens (*Narbonnais*, v. 2916 *sqq.*), ce qui lui arrivera en effet et lui vaudra le nom d'Aïmer le Chétif, c'est-à-dire le captif. Ce serment en rappelle un autre : celui de Perceval (v. 4703 *sqq.* du *Conte du Graal*) lorsque, après avoir subi la sévère *rampogne* d'une hideuse demoiselle, il promet de ne pas rester deux nuits sous le même toit tant qu'il n'aura pas appris la vérité sur le Graal. Ce qui se dessine dès cette époque (fin du XII[e] siècle), c'est déjà le mythe du chevalier errant, mais, au contraire de ce qui se passera par la suite, lorsque la quête entreprise par le personnage ne sera plus motivée et ne correspondra plus qu'à une tradition littéraire vidée de son sens, l'inlassable cheminement du héros est ici une démarche positive qui l'incite à se dépasser sans cesse et qui confère à son existence une dimension surhumaine en même temps qu'une finalité qui la transcende.

La chanson de geste, lors de sa floraison initiale, exalte une certaine forme d'ascèse, celle du guerrier sans cesse à la peine et à l'honneur. Point de place ici non plus pour les intrigues amoureuses ni pour les effusions sentimentales. Lorsqu'elles envahissent le

genre, c'est par le jeu de la contamination romanesque, et donc après 1160. Non que l'épopée rejette à son tour tous les plaisirs d'ici-bas ! mais le bonheur qu'elle évoque est rude et viril : c'est celui des armes qui étincellent sous le soleil, ou celui des grands coups que l'on frappe avec ardeur dans la mêlée. « *Gente est nostre bataille !* » (Notre bataille est belle !), s'exclame Olivier au v. 1274 du *Roland* d'Oxford. Et le héros lui fait écho au v. 1395 lorsqu'il félicite l'archevêque Turpin d'avoir occis brillamment un païen : « *Oliver, frere, itels colps me sunt bel !* » (Olivier, mon frère, voilà des coups qui me plaisent !)

Les poètes épiques célèbrent encore une certaine forme de martyre, mais non plus celui du saint qui pardonne à ses bourreaux. Celui qui va mourir vend sa peau très cher et ne succombe qu'au milieu d'un monceau de cadavres. Longtemps il a tenu tête à ses agresseurs comme un sanglier assailli par une meute de vautres :

... Il le demeinent cum chens funt fort sengler...

(... Ils le harcèlent comme des chiens en face d'un vigoureux sanglier...), dit le poète de la *Chanson de Guillaume* des Sarrasins qui accablent Vivien mourant (v. 863), tandis que le preux éventré se traîne vers un ruisseau d'eau saumâtre souillé de sang et de cervelle. Car le réalisme de la chanson de geste peut être insupportable. Réalisme ? Ce genre appelle l'hyperbole, dans la souffrance ou dans l'exploit. Lieu commun épique que celui du combattant qui, en abattant son épée, coupe en deux non seulement son adversaire, mais aussi la monture de ce dernier : performance improbable, si l'on considère que, ce faisant, il se découvre et devient singulièrement vulnérable ! Mais le public — originellement chevaleresque — de la chanson de geste acceptait et appréciait ces invraisemblances, parce qu'il aimait ce

discours de l'impossible et rêvait d'un autre âge, où les barons au service de l'empire étaient capables de prouesses inimaginables, sans commune mesure avec celles qui s'accomplissaient depuis...

Autre *topos* en effet que celui de la *laudatio temporis acti* : l'humanité dégénère au fur et à mesure que vieillit le monde. Les modèles sont à chercher dans le passé. La génération actuelle ne vaut plus rien si on la compare à celles qui l'ont précédée. L'âge d'or est celui de Charlemagne ; il sera bientôt celui du roi Arthur. A la rigueur, tolérable est l'époque non des pères, mais des grands-pères : cinquante ans en arrière, nostalgie du bon vieux temps qui n'est pas tout à fait l'*olim*, le jadis indéterminé des auteurs antiques, mais le 1900 des années 1950 ou l'entre-deux-guerres des années 1980 et de la mode « rétro »...

Certaines figures polarisent cette admiration nostalgique : Roland et sa violence, Guillaume et sa fidélité. Guillaume dévoué au roi Louis malgré l'ingratitude dont ce souverain fait preuve à son égard. Guillaume, qui incarne une mission nouvelle de la chevalerie, et qui met sa jeunesse et sa force au service non plus d'un empereur prestigieux, mais d'un roi hésitant et faible dont la seule grandeur est précisément de réaliser dans sa chétive personne la plénitude de l'idée royale. Guillaume, à son tour hyperbolique par sa vigueur prodigieuse, qui lui permet de tuer son antagoniste d'un seul coup de poing sur la nuque :

L'os de la gole li a par mi brisié...

(Il lui a brisé la nuque...). Ce v. 132 du *Couronnement de Louis*, où le héros tue le traître Arneis d'Orléans en pleine chapelle palatine à Aix, sera souvent repris dans les chansons de sa geste, et devient un autre *topos*.

Mais la rudesse n'a qu'un temps. La chanson de

geste s'ouvre bientôt aux grâces courtoises. Elle se pénètre de romanesque. Ou bien, au lieu de chanter l'ordre féodal et la mobilisation des énergies contre l'Islam, elle se complaît à peindre la démesure et la révolte, exprimant ainsi les interrogations et les doutes d'une chevalerie qui ne parvient pas à concilier les anciennes et les nouvelles valeurs. La fidélité au roi prévaut-elle sur la fidélité au lignage ? L'individu a-t-il encore le droit de se faire justice, dût-il se rebeller contre son souverain et contre son Dieu ? Telle est la problématique de *Raoul de Cambrai*, de *Renaut de Montauban*, de *Girard de Roussillon*. De ces œuvres que l'on range, à tort ou à raison, dans le cycle de la révolte. Crise de société ou sombre prestige de nouveaux *topoi ?* A la fin du XII[e] siècle, et peut-être dès *Gormont et Isembart*, le goût du public se détourne du chevalier martyr et se fixe sur le *desreé*, sur le personnage ivre de colère qui n'hésite pas à mettre la terre chrétienne à feu et à sang. Scène à faire, que celle qui présente Raoul ou Girard incendiant une abbaye pour que soient brûlés vifs les nonnes ou les moines enfermés dans les bâtiments. Scène à faire aussi, que la mort du révolté dans *Raoul de Cambrai* et dans *Gormont et Isembart*, ou que sa dure pénitence dans *Renaut de Montauban* ou dans *Girard de Roussillon*. Un point commun toutefois à toute cette tradition épique depuis la *Chanson de Guillaume* et le *Roland* d'Oxford : c'est une littérature de la violence et du paroxysme, qui se savoure dans l'intensité ; une longue série d'œuvres fortes, voire inhumaines, qui fleurent encore, quoi qu'on en dise, une relative barbarie.

Une nouvelle topique : celle de la chanson courtoise

A l'aube pourtant de ce XII[e] siècle qui va voir fleurir les plus belles chansons de geste, s'élabore dans le Midi de la France un discours d'une toute autre nature, qui célèbre la tendresse et la dévotion à la Dame. Je parlais de barbarie, et ce terme n'était pas péjoratif. Je constate sans surprise qu'elle a coexisté avec une délicatesse extrême, voire un subtil raffinement dans l'expression de l'amour.

S'il est une poétique presque entièrement constituée de *topoi*, c'est bien celle du grand chant courtois. Il n'est pas sûr que le troubadour ou que le trouvère épanche son cœur, mais il est tout à fait certain qu'une *canso* se construit sur une sorte de modèle idéal assez uniforme, et rassemble une série de lieux communs auxquels le poète est contraint de s'astreindre.

Le poème progresse conformément à des règles implicites qui ne sont pas toujours visibles. Le scribe qui recopie un texte s'arroge en effet la liberté de modifier l'ordre des strophes, voire d'ajouter des vers de son cru : le grand chant courtois nous est souvent parvenu sur un fond de variance (pour reprendre un terme heureux généralisé par Paul Zumthor). Mais sous cet apparent désordre se devine plus d'une constante.

Le poème s'ouvre par un début printanier, qui peut devenir un début hivernal. *Lanquan li jorn son lonc en mai* (Lorsque les jours sont longs en mai) : ainsi commence la chanson la plus célèbre de Jaufré Rudel. Mais l'une des plus belles *cansos* de Bernard de Ventadour (la pièce 26 de l'édition Moshé Lazar) a pour premier vers dans les meilleurs manuscrits : *Can la freid'aura venta* (Lorsque la froide bise souffle). De toute façon, l'idée dominante de ce début est la même : l'amour dénature le poète, le

sépare des cycles universels et lui confère une sensibilité à contre-saison. Au lieu de partager l'allégresse du renouveau, il prend conscience de sa solitude ; ou encore, si règne l'hiver, le vent du nord vient de l'heureux pays où réside sa dame et il lui réchauffe le cœur :

Tant ai mo cor ple de joya,
  tot me desnatura.
Flor blancha, vermelh'e groya
  me par la frejura,
c'ab lo ven e ab la ploya
  me creis l'aventura,
per que mos chans mont'e poya
  e mos pretz melhura.
Tan ai al cor d'amor
de joi e de doussor,
per que·l gels me sembla flor
  e la naus verdura.
(Bernard de Ventadour, ch. IV, str. I)

(J'ai le cœur si plein de joie qu'elle me dénature tout entier. Fleur blanche, vermeille et dorée me semble la froidure, car avec le vent et avec la pluie s'accroît pour moi la merveille, si bien que mon chant monte et s'élève et que mon prix s'améliore. Tant ai-je d'amour au cœur, de joie et de douceur, que le gel me semble fleur et la neige verdure).

Ce qui apparaît à travers cette ouverture est l'opposition de deux espaces : le *sai* où réside le poète, qui est le lieu de la solitude et de l'exil, et le *lai* où évolue la dame, qui est le royaume de la joie. Ce contraste entre l' « ici » et le « là-bas » recoupe l'antithèse entre un présent de tristesse et d'épreuve et un avenir d'espérance, celui des retrouvailles, qui se nourrit lui-même de tout un passé nostalgique, celui des premières rencontres. C'est dans ce cadre spatial et chronologique que se déroule la chanson

courtoise, qui est une poésie de l'insatisfaction et du désir.

Parfois le début printanier ou hivernal est occulté par un autre *topos*, qui est la justification du chant. Le poème est particulièrement excellent parce que le poète sait mieux aimer que tout autre, ou encore parce qu'il est meilleur artisan que ses rivaux. Pour illustrer le premier cas, j'ai choisi la *canso* I de Bernard de Ventadour, et pour illustrer le second la pièce X d'Arnaut Daniel.

La première strophe de la *canso* I de Bernard de Ventadour proclame la dépendance de l'art par rapport au cœur. Elle définit donc une sorte de romantisme avant la lettre qui lie la qualité du chant à la sincérité de l'amour. Le troubadour exprime alors un somptueux orgueil, celui de l'amant parfait et du maître sûr de son excellence :

Non es meravilha s'eu chan
melhs de nul autre chantador,
que plus me tra· l cors vas amor
e melhs sui faihz a so coman.
Cor e cors e saber e sen
e fors' e poder i ai mes.
Si. m tira vas amor lo fres
que vas autra part no· m aten.

(Ce n'est pas merveille si je chante mieux que tout autre chanteur, car mon cœur m'attire plus fort vers Amour et je suis mieux soumis à ses commandements. Cœur et corps et savoir et sens et force et pouvoir, j'ai tout placé en lui. Le frein me tire tant vers Amour que je ne tends plus à rien d'autre.)

Postérieur d'au moins une génération à Bernard de Ventadour, Arnaut Daniel, vers 1200, ne revendique plus d'être estimé comme poète pour la seule raison qu'il aimerait mieux que tout autre. Sa poétique est

au contraire celle du bon artisan qui connaît bien la technique de son art :

En cest sonet coind'e leri
Fauc motz e capuig e doli,
E seran verai e cert
Quan n'aurai passat la lima...

(Sur cet air élégant et léger, je fabrique des mots, je les rabote et les travaille à la doloire, et ils seront exacts et sûrs, quand je les aurai passés à la lime...)

En apparence, ces deux textes se situent aux antipodes l'un de l'autre, puisque l'un exalte l'inspiration et l'autre le labeur. Mais l'un comme l'autre font du chant la voix même de l'amour, au point que se crée une véritable synonymie entre *amar* et *chantar*. Et l'un et l'autre exaltent le poème comme un langage au-dessus de tous les langages, qui concourt au *melhurar*, au mieux-être et à la promotion morale du poète lui-même et de ses auditeurs. Déjà Guillaume IX disait, dans la dernière strophe de sa *canso* VII :

Del vers vos dig que mais en vau
Qui ben l'enten ni plus l'esgau,
Que·l mot son fag tug per egau
Cominalmens,
E'l sonetz, qu'ieu mezeis me·n lau
Bos e valens.

(De cette chanson, je vous dis qu'il en vaut plus, qui la saisit bien et sait la déguster, car le texte est bien raboté de manière égale, et la musique, moi-même je m'en vante, en est de bonne qualité.)

Cet éloge du poème par le poète se retrouve dans les deux *tornadas* ou envois que certains manuscrits transcrivent à la fin de la *canso* II de Bernard de Ventadour :

Lo vers es fis e naturaus
e bos celui qui be l'enten,
e melher es, qui·l joi aten.

Bernartz de Ventadorn l'enten,
e·l di e·l fai, e·l joi n'aten.

(La chanson est parfaite et naturelle, et bonne pour celui qui sait l'entendre, et elle est meilleure pour qui attend la joie. Bernard de Ventadour l'entend, la dit, la compose et en attend la joie.)

Cette finale énigmatique (quel sens donner à *naturaus ?* « sincère » ? « adaptée à sa matière » ?) confère au texte et à sa musique une incroyable portée, en même temps qu'elle définit une étrange création où le poème est d'abord révélation, puis discours intérieur, avant de devenir forme et chef-d'œuvre habilement façonné. Le poète est le premier bénéficiaire du *melhurar.* Sa récompense est une double joie : celle qui sanctionne le travail bien fait et celle qui procède d'un juste succès d'abord auprès de la dame, et ensuite parmi de plus larges auditoires. Car la *canso,* une fois faite, prend son essor (motif de bien des *tornadas*), et le poète n'en est plus maître, puisque son ouvrage ne lui appartient plus. Mais il n'en célèbre pas moins, pour les auditoires présents et à venir, cette *dompna* à laquelle le troubadour a voué sa louange, et qu'il glorifie selon un protocole qui varie peu d'une pièce à l'autre.

Car après la strophe d'ouverture vient l'éloge de l'amie, que le poète aime à en mourir. Que Dieu l'aide à conquérir sa merci ! Très paradoxalement, le motif de la mort par amour est alors étroitement associé à la prière qui s'adresse à une divinité favorable à la *fin'amors* et qui est bien le Dieu chrétien, à qui Arnaut Daniel promet, dans la *canso* dont je citais tout à l'heure les premiers vers, d'offrir messes et cierges s'il lui accorde d'assister au coucher

de sa dame et de la voir nue. Ensuite vient fréquemment la requête à l'amie elle-même, et cette requête utilise le style direct et la deuxième personne du pluriel. Hélas ! les retrouvailles (parlons plutôt de la retrouvance : le mot est plus harmonieux) vont confronter le poète à ses rivaux, qui d'ores et déjà persuadent la dame de le retenir au loin : d'où le couplet final contre les *losangiers*.

Dans ce cadre général, toutes les initiatives individuelles sont autorisées, qui permettent à la personnalité du poète de s'exprimer pleinement. Certains s'autorisent une sorte de chantage : Bernard de Ventadour menace de renoncer à la poésie, et donc à la fonction glorificatrice du *trobar*, si sa dame demeure toujours aussi peu clémente à son égard. La mort par amour se confond alors avec la mort du chant. C'est ainsi que le troubadour se vengera de celle qui l'a perdu dans le miroir de ses yeux. La célèbre chanson 31 de Bernard évoque ce jeu de la fascination, de l'espoir, de l'exil et du silence à travers un jeu d'images somptueuses. L'amant a été piégé par un miroir aux alouettes ; il s'est noyé dans le regard de son amie comme le beau Narcisse n'a pu résister à son propre reflet dans la fontaine (et ici se lit clairement le narcissisme de la *fin'amors* : l'amant se cherche lui-même à travers l'autre plus qu'il ne se donne à sa passion). La fin du poème énonce une sombre démission, celle du renoncement à *chantar* :

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contral rai
que s'oblid'e· s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai,
ai ! tan grans enveya m'en ve
de cui qu'eu veya jauzion,
meravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no· m fon.

(str. I.)

(Quand je vois l'alouette déployer de joie ses ailes dans le soleil, qui s'oublie et se laisse choir à cause de la douceur qui pénètre son cœur, hélas ! il m'en vient si grande envie à l'égard de celui que je vois joyeux, et je m'étonne qu'aussitôt mon cœur ne fonde à cause de son désir.)

... Miralhs, pus me mirei en te,
M'an mort li sospir de preon,
c'aissi· m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.

(str. III, v. 21 *sqq.*)

(Miroir, depuis que je me suis miré en toi, les profonds soupirs m'ont tué, car je me suis perdu de la même manière que le beau Narcisse en la fontaine.)

Pus ab midons no· m pot valer
precs ni merces ni'l dreiz qu'eu ai,
ni a leis no ven a plazer
qu'eu l'am, ja mais no· lh o dirai.
Aissi· m part de leis e· m recre ;
mort m'a, e per mort li respon,
e vau m'en, pus ilh no· m rete,
chaitius, en issilh, no sai on.

(str. VII.)

(Puisque auprès de ma dame — littéralement : de mon seigneur — ne me valent ni prière ni merci ni les droits que j'ai, et puisqu'il ne lui vient pas à plaisir que je l'aime, jamais plus je ne lui dirai. Aussi vais-je me séparer d'elle et me démettre ; elle m'a tué, et c'est par la mort que je lui réponds : je pars, puisqu'elle ne me retient pas, malheureux, en exil, je ne sais où.)

Des accents aussi désespérés ne sont pas rares chez les troubadours et les trouvères, et l'on peut dire que dans la poésie courtoise, les mystères douloureux

prévalent sur les mystères joyeux. Ces chantres de la joie ont une singulière conscience du tragique et de la fatalité. Dans ses chansons de l'*amor de lonh,* Jaufré Rudel se présente comme la victime d'une malédiction :

Mas so q'ieu vuelh m'es ataïs
Qu'enaissi'm fadet mos pairis
qu'ieu ames e non fos amatz.
(str. VII, v. 27 *sqq.*)

(Mais ce que je veux m'est interdit, car mon parrain m'a enchanté au point que j'aime sans être aimé.)

La malédiction de la *fin'amors* est en fait liée à sa définition même : la ferveur, pour se révéler méritoire, doit viser l'inaccessible. Le poète se condamne à désirer une femme à laquelle il ne saurait avoir accès. Pour reprendre une image du Châtelain de Couci, il agit comme l'enfant qui veut s'emparer d'une étoile. Les trouvères du Nord, plus encore que les troubadours du Midi, exaspèrent la distance qui sépare la dame de son amant. Rêver d'elle est déjà folie : à plus forte raison, insensée est l'audace de l'aveu. Le poète *esbahi* ne sait que dire lorsqu'il est confronté à celle qu'il aime. Sa tendresse est un *folage*, et tout ce qu'il pourra entreprendre l'enfoncera davantage dans sa démence.

Il est une solution pour faire avancer les choses : partir au loin, aller mériter par des prouesses contre les Sarrasins des faveurs que seul un comportement inouï permet d'espérer. D'où l'essor du chant de croisade, qui devient dans le Nord un congé courtois. Le poète confie son cœur en gage à son amie et s'en va guerroyer en Orient avec son corps. La dialectique du cœur séparé devient alors un autre *topos* que l'on retrouvera jusque dans la poésie urbaine (Adam de la Halle partant achever ses études à Paris confie à son tour son cœur à Maroie son épouse pour qu'elle en soit la trésorière). En même temps, la poétique de

la *fin'amors* se laisse contaminer par l'idéologie chevaleresque : la réciprocité de l'amour peut se gagner à la force du bras ; le modèle de l'amant est désormais Lancelot, qui, dans *Le Chevalier de la Charrette*, oblige pour ainsi dire Guenièvre à se donner à lui, tant il a souffert à son service (*Aler m'estuet la u je trairai paine*, du châtelain d'Arras Huon, str. v). A l'origine de cette évolution, peut-être faut-il invoquer le glissement sémantique de l'occitan *proeza* (« valeur morale ») au français *proesse* (« aptitude à l'exploit héroïque »), mais cette explication laisse insatisfait et ne tient pas compte d'autres éléments : la civilisation du Nord est plus belliqueuse que celle du Midi ; la féodalité y est mieux hiérarchisée, avec pour conséquence que l'individu y est plus soumis à une éthique de caste ; enfin, la littérature en langue d'oïl connaît précocement un essor remarquable du roman que la littérature en langue d'oc pratique peu. Tout ceci contribue à définir un lyrisme spécifique au nord de la Loire, qui est très vite altéré par la culture urbaine : d'où de nouvelles orientations très étrangères à la *canso* occitane classique.

Les provinces méridionales comportent pourtant elles aussi un grand nombre de villes dont l'essor économique s'accompagne d'un progrès dans le développement de l'autonomie communale ; mais les troubadours originaires de la bourgeoisie, comme Peire Vidal ou Fouques de Marseille, adoptent sans réserve le code et l'idéologie du grand chant courtois. Celui-ci ne se transforme guère d'une génération à l'autre : il devient seulement, à l'occasion, un peu plus dévot, et tend à substituer lentement la figure de la Vierge à celle de la dame. Les trouvères sont moins conservateurs. Ils renouvellent leur art de diverses façons. Quelques-uns, comme Thibaut de Champagne, maintiennent intacte la tradition de la mort par amour et de la requête. D'autres cultivent de plus en plus une poésie popularisante marquée par

les refrains, les onomatopées, le rythme dansant du folklore campagnard. C'est sur une de ces chansons que s'ouvre le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle :

Robins m'aime, Robins m'a ;
Robins m'a demandee, si m'ara.
Robins m'acata cotele
D'escarlate boine et bele,
Souskanie et chainturele.
A leur i va !
Robins m'aime, Robins m'a ;
Robins m'a demandee, si m'ara.

(Robin m'aime, Robin m'a ; Robin m'a demandée : il m'aura. Robin m'a acheté une petite robe de bonne et belle étoffe, plus un manteau et une ceinture. A leur y va — refrain intraduisible —. Robin m'aime, etc.)

Le folklore inspire aussi les chansons de la mal mariée ou les chansons de toile, voire les aubes et pastourelles que les troubadours composent volontiers, mais de façon moins libre que les trouvères, qui sont à l'aise dans l'hétérométrie chantante et dans la fantaisie du style hypocoristique. Ainsi dans cette chanson de nonne anonyme en forme de pastourelle (P. Bec, *La Lyrique française au Moyen Age*, II, p. 55).

L'autrier, un lundi matin,
M'an aloie ambaniant ;
S'antrai en .j. biau jardin,
Trovai nonette seant.
Ceste chansonnette
Dixoit la nonette :
Longue demoree
Faites, frans moines loialz !
Refr. *Se plus sui nonette*
Ains ke soit li vespres
Je morrai des jolis malz.

Que des trouvères probablement urbains s'adonnent à une poésie popularisante n'a rien d'étonnant si l'on songe que déjà, les troubadours les plus attachés aux valeurs chevaleresques, comme Marcabru, voulaient enraciner leur œuvre dans un terroir (et se montraient certainement très sensibles aux charmes de l'authentique chanson populaire). Mais les poètes de la ville, et surtout en terre artésienne ou picarde, ne tardent pas à chanter un nouvel art de vivre, moins austère et plus bon enfant. Ils ne célèbrent plus de tragiques amours, mais lorsque vient l'heure de l'épreuve, ils exhalent leurs regrets du bonheur perdu. Entre les *Congés* des lépreux arrageois Jean Bodel et Baude Fastoul et les poèmes de la bonne vie que rédige avec aisance le Champenois Colin Muset, il existe un rapport assez visible pour un lecteur averti : tous ces auteurs ont en commun le goût d'un bien-être douillet dont les ladres d'Arras se désespèrent d'être frustrés. Les *topoi* de la poésie quémandeuse (le poète revient les mains vides, ses amis sont de ceux que le vent emporte, etc.) ne tournent pas seulement le dos à ceux du grand chant courtois (qu'est devenu l'héroïsme de l'amant martyr ?) ; ils renoncent au jeu artificiel de *topoi* convenus (par exemple celui de la chanson confiée à l'oiseau) et lui substituent tout un réseau d'images qu'ils puisent dans le réel (de la maladie qui leur trouble la vue et qui rend leur langage rauque ; de la détresse matérielle qui les rend vulnérables aux mouches noires de l'été et aux mouches blanches — comprendre : les flocons de neige — lorsque sévit la mauvaise saison). Cette poésie est alors égocentrique : le moi du poète y déferle avec complaisance, et s'y étale avec d'autant moins de scrupules que l'auteur ne triche pas avec ses maux. Il les énonce dans leur brutalité, en se contentant de les mettre en relief avec un art consommé : celui de l'antithèse bouleversante chez Jean Bodel, celui de la rime savante et recherchée

chez Rutebeuf, maître ès vers équivoqués. En même temps, le discours poétique se débarrasse de son accompagnement musical. La chanson a fait place au dit. Le poète-compositeur est plus rare que le poète tout court. Adam de la Halle au XIII[e] siècle, Guillaume de Machaut au XIV[e] sont d'excellents musiciens, mais qu'est devenue la symbiose du *chantar* et du *trobar ?*

Les topoi *romanesques*

Les lieux communs du roman médiéval sont à leur tour très faciles à isoler et à recenser, et l'on perçoit très bien comment ils se diffusent d'une œuvre à l'autre à partir de certains modèles. Ainsi la description de la tempête en mer : le pionnier est Wace, qui traite une première fois ce motif dans la *Vie de saint Nicolas,* puis le reprend dans la *Conception Nostre Dame,* et le traite avec ampleur dans le *Roman de Brut* (v. 2477 *sqq*). Ce dernier passage est ensuite imité par Thomas dans son *Tristan,* lorsque Yseut se rend au chevet de son amant qui se meurt, et dans le lai d'*Eliduc* de Marie de France, où les marins accusent le héros d'avoir irrité le ciel en embarquant dans leur nef une femme qu'il ne peut posséder impunément. Autre *topos* dont la filiation est évidente : celui de la ville heureuse, décrite dans ses activités. Sa plus ancienne occurrence connue se trouve dans le roman d'*Enéas;* il s'agit alors de Carthage où vient d'arriver la flotte troyenne. Puis on le retrouve, une fois de plus, dans le *Tristan* de Thomas, et dans les romans de Chrétien de Troyes, en particulier le *Conte du Graal,* où sa présence est un peu surprenante, étant donné que Chrétien n'aime guère le monde bourgeois : la cité bourdonnante où Gauvain fait étape ne tarde guère à fomenter une redoutable émeute contre lui, parce

qu'il est faussement accusé d'avoir tué le vieux roi qui régnait sur le pays, et qu'on vient de le surprendre dans les bras d'une *pucele* trop accueillante, la sœur de Guingambrésil qui gouverne désormais la contrée.

Le traitement d'un *topos* comme celui-ci est évidemment très soumis aux orientations idéologiques du poète. Lorsque Thomas fait l'éloge de Londres et de ses habitants, il flatte un auditoire éventuel qui peut à l'occasion se montrer généreux ; mais lorsque Chrétien relate un soulèvement communal, il se souvient que son protecteur Philippe de Flandre a eu souvent maille à partir avec la bourgeoisie flamande, et lui-même pense peut-être aux communes tragiques de Laon (1112 et 1178).

Un roman médiéval n'est pas seulement une intrigue bien cousue ; c'est aussi une marqueterie de scènes à faire, qui rappellent au public telle ou telle œuvre antérieure dont le succès ne saurait être mis en doute. D'où la fréquence de certains motifs pourtant sophistiqués, comme celui de la fausse morte — l'héroïne est même mise au tombeau — : on le rencontre dans *Floire et Blancheflor*, dans *Cligès*, dans *Amadas et Ydoine*. Peu importe sa vraisemblance : ce qui compte est la façon dont il est traité. Comme le poète lyrique, le romancier est au XII[e] et au XIII[e] siècle un artisan des variations indéfinies.

Le plus ancien roman en français est le roman dit « antique ». Je crois avoir suffisamment montré précédemment qu'il se complaît déjà à détailler minutieusement des objets d'art ou à présenter de merveilleux automates. Parmi les recettes qui contribuèrent à son élaboration, figure le monologue passionnel dont le meilleur exemple est peut-être celui de Lavine dans *Enéas ;* la jeune fille aime le Troyen ; elle est déjà fiancée à Turnus, et de toute façon, sa pudeur la détourne d'accomplir le premier pas :

« En fol leu ai torné m'amor ;
ja n'en quidai avoir corage ;
car te repanz, si fai que sage.
Fole Lavine, aies mesure,
n'atorner pas a ce ta cure,
ne te puisses d'amor partir
des que te voldras repentir.
Qui puet amer en tel maniere
ne retorner ansi ariere ?
Puis que Amors m'a si saisie
et qu'il me tient en sa baillie,
ne m'en loist mie resortir... »
(v. 8676 *sqq.*)

(J'ai placé mon amour en un lieu insensé ; jamais je n'aurais cru que mon cœur en fût capable ; repens-toi, c'est la sagesse. Folle Lavine, un peu de mesure, et surtout, ne dépense pas ton énergie à fomenter une passion dont tu ne pourras plus te libérer quand tu éprouveras du remords. Mais qui peut aimer de cette manière et revenir sans peine à son point de départ ? Puisque Amour m'a saisie avec tant de violence et qu'il me tient sous sa domination, il ne m'est pas possible de retrouver ma liberté...)

Ce passage difficile ne saurait se traduire à la lettre, tant il est dense, et surtout, on est tenté d'imiter son éditeur, J. J. Salverda de Grave, qui place un tiret au début des vers 8679 et 8683 : le personnage se dédouble en effet, et dialogue avec lui-même. Plus tard, dans *Le Chevalier de la Charrette*, le débat intérieur ne met plus aux prises deux aspects contradictoires d'un même individu, mais les forces opposées qui luttent en lui et qui s'extériorisent sous une forme allégorique : ainsi se déroule le conflit entre Amour et Raison qui se partagent le cœur de Lancelot au moment où il doit monter sur la charrette. Voici la fin de ce texte célèbre :

N'est pas el cuer, mes an la boche,
Reisons qui ce dire li ose ;
mes Amors est el cuer anclose
qui li comande et semont
que tost an la charrette mont.
Amors le vialt et il i saut,
que de la honte ne li chaut
puis qu'Amors le comande et vialt.
(v. 370 *sqq.*)

(Raison n'est pas dans son cœur, mais dans sa bouche, quand elle ose lui tenir ce langage ; Amour, lui, est enfermé dans son cœur quand il lui commande impérativement de monter sur la charrette. Amour l'exige : il y bondit, et se moque bien d'être honni, puisque Amour le veut et le lui ordonne.)

Ainsi se met en place un processus de personnification qui envahit également la poésie lyrique et qui va se généraliser dans *Le Roman de la Rose* dont les acteurs sont pour la plupart des figures allégoriques. Mais ce que je retiendrai pour l'instant est avant tout l'organisation de la psychologie romanesque en débats qui évoquent le jeu-parti ou la tenson dans la mesure où ils portent souvent sur des problèmes de casuistique amoureuse : autre interférence entre divers genres, qui confère à bien des romans un caractère assez scolastique.

Le romancier médiéval attache plus de prix à la manière qu'à la matière : c'est à la lumière de ce principe qu'il faut lire le prologue du *Chevalier de la Charrette* où Chrétien rend à Marie de Champagne ce qui lui appartient : le choix du sujet, et affirme avec fausse modestie que lui-même n'est qu'un exécutant, uniquement responsable de la mise en forme. Comme si la *dispositio* ou *conjointure* et l'*elocutio* ou facture du détail ne prévalaient pas infiniment sur l'*inventio*, qui adopte un schéma narratif d'ensemble...

Ce schéma narratif est assez uniforme d'un roman à l'autre. La plupart des œuvres arthuriennes s'organisent à partir d'épreuves qualifiantes destinées à valoriser un héros engagé dans une quête. Cette quête est multiforme : le héros cherche sa propre identité, ou un objet merveilleux, ou l'amour de la femme qui lui apportera le pouvoir ; ou encore ces diverses démarches s'entremêlent, et d'autres quêtes viennent se greffer à l'intrigue, parce qu'un personnage veut retrouver un autre personnage, ou réussir l'aventure qui s'est soldée par un échec pour tel de ses amis ou parents. En chemin, le chevalier croise des antagonistes orgueilleux et malfaisants, qu'il soumet à l'ordre royal et envoie à la cour d'Arthur pour qu'ils deviennent ses vassaux. Autour du souverain, évoluent des hommes qui sont bien connus du public médiéval : le sénéchal Keu, avec sa mauvaise langue et son outrecuidance (il rate tout ce qu'il entreprend) ; Sagremor dit le *desreé*, le démesuré, qui devient fou dès qu'il a la fringale ; le neveu du roi, Gauvain, qui est trop beau et trop courtois — c'est un séducteur inconstant. Gauvain était à l'origine un héros solaire : ses forces croissent avec le jour et décroissent le soir. Auprès d'eux, Lucain le Bouteiller, Girflet, fils de Do, Yvain l'Avoutre, c'est-à-dire le bâtard, et bien d'autres...

La table du festin royal est le lieu où se décident les aventures et où elles se racontent quand elles sont achevées. C'est aussi le lieu où de mystérieux intrus venus de l'autre monde viennent lancer leur défi au roi, voire enlever la reine sur laquelle ils prétendent avoir des droits. Leur discours hautain frappe d'inhibition l'assistance — mais le seul chevalier qui sera capable de les punir n'est pas là et ne les rejoindra qu'après maintes péripéties. Ou bien encore l'incident qui déclenche le récit est l'apparition d'un cadavre dont le sang appelle vengeance : le vengeur se désigne lui-même en étant le seul à pouvoir retirer du corps l'arme du crime...

Sur le chemin du héros, surgissent des hôtes hospitaliers, des vilains monstrueux qui indiquent l'itinéraire, des *puceles* messagères qui parfois s'offrent au chevalier pour le mettre à l'épreuve. D'une tombe, ou d'un cimetière, jaillit un guerrier vêtu d'armes noires qui barre le passage. Il faut combattre pour franchir un pont ou un gué, au risque, après la victoire, de devoir à son tour garder cet obstacle pendant une période indéfinie. Répertorier tous ces *topoi* est une tâche de titan. Beaucoup procèdent de la légende celtique, en particulier ceux qui concernent l'autre monde où se croisent les vivants et les morts. D'autres sont plus spécifiques de la civilisation féodale, qui aspire à la disparition des mauvaises coutumes. Le roman arthurien utilise les uns et les autres avec délectation, pour séduire un public avide d'épisodes romanesques ou fantastiques.

Le roman dit « réaliste » est-il plus sage et moins conventionnel ? Lui aussi se sert de tout un attirail. Les ressorts ont toutefois changé de nature. L'aventure n'est plus l'accès à la merveille. Mais la société reste la même, avec ses mauvais sénéchaux qui sont jaloux du héros ou de l'héroïne, avec ses bavards imprudents qui trahissent les secrets intimes — je pense au cycle de la gageure, de *Guillaume de Dole* au *Roman de la Violette* —, avec ses amants qui sont récompensés au dénouement du poème par de somptueuses noces célébrées dans la joie (mariage princier sanctionnant l'avènement au pouvoir). L'intrigue, plus familière, permet toutefois l'introduction de nouveaux *topoi :* la dame noble, ou la demoiselle, provisoirement déchue, est contrainte à travailler de ses mains (*Ille et Galeron, L'Escoufle, Le Roman du Comte d'Anjou*). Intervient ici le goût des épisodes touchants, qui marque un glissement précoce du genre vers le mélodrame. Cet aspect va s'accentuer lorsque, à la fin du XIII[e] siècle, les malheurs de l'héroïne seront dus à l'amour incestueux d'un père (*Le Roman du Comte d'Anjou, La Manekine*), ou

que la catastrophe finale (histoire du cœur mangé dans *Le Châtelain de Couci*, meurtres en série dans *La Châtelaine de Vergi*) illustrera tragiquement les fureurs d'une jalousie qui ne connaît plus de mesure.

A partir de Jean Renart, beaucoup de romans sont « farcis » de pièces lyriques. Mais la circulation entre la poésie et le roman s'opère aussi de façon plus profonde. *Le Roman du Châtelain de Couci* ou *La Châtelaine de Vergi* sont construits sur une thématique proche de celle qui inspire le grand chant courtois. Ce qui est mis en jeu, c'est la nécessité du secret en amour, le rôle néfaste du jaloux, la trahison des *losangiers.* Au moment où s'essouffle la poétique troubadouresque, les romanciers prennent le relais de son idéologie. C'est ainsi que, sur un mode plus souriant, l'auteur occitan de *Flamenca* énonce, à travers le « courtisement » de l'héroïne par Guillaume de Nevers, un art d'aimer parfaitement orthodoxe et conforme aux enseignements du *trobar.* De fait, la pénétration du roman par des éléments idéologiques venus de la *canso* est bien antérieure à la fin du XIIIe siècle, où l'on assiste à une amplification de ce processus. Le tragique des *Tristan* naît en grande partie de l'antinomie entre la *fin'amors* et la réalité des structures féodales. L'amant (fictif) peut chanter la femme de son seigneur droiturier : lorsque l'adultère devient une situation concrète, il en résulte d'intolérables conflits. De même, bien des motifs que désamorce leur appartenance à l'imaginaire poétique s'avèrent chargés de tension dramatique dès qu'ils prennent corps dans la cohérence de l'univers romanesque. Le trouvère se dit fou d'amour par métaphore : Tristan, lui, est malade d'amour à en devenir fou (début de *La Folie d'Oxford*), et Amadas, à son tour, sombre dans la démence, après d'autres : Partonopeus, Florimont, qui ne jouent pas au bouffon comme Tantris à la cour de Marc : ils ont bel et bien perdu l'esprit comme Yvain dans *Le Chevalier au Lion,* dont l'égarement n'est pas suscité par la

seule passion amoureuse, puisque se mêle à la confusion du héros la honte d'avoir été publiquement insulté par la messagère de sa femme Laudine. C'est par le biais de ces textes que se répand dans la littérature romanesque le motif de la folie, qui intervient en abondance dans le roman en prose. Chaque œuvre est un maillon dans une chaîne, et la succession des occurrences dessine une histoire des fous médiévaux qui n'a probablement pas grand-chose à voir avec la condition réelle des débiles mentaux au Moyen Age, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit sans intérêt pour celui qui cherche quelle représentation l'on se faisait du fol aux XIIe et XIIIe siècles.

Topoi lyriques et *topoi* romanesques participent d'une même polarisation de l'imaginaire sur l'amour ; le roman ajoute seulement aux lieux communs des poètes une saveur de réalité qui leur confère une intensité neuve, dans le cadre d'une intrigue aventureuse qui se reproduit indéfiniment d'une œuvre à l'autre non sans une grande diversité de facture. Cette écriture de marqueterie permet bien évidemment le jeu de la parodie. Celle-ci s'exerce d'abord dans des genres concurrents, comme l'épopée animale du *Roman de Renart ;* puis elle intervient à l'intérieur même du genre romanesque, à travers des textes comme *Joufroi* ou *Aucassin et Nicolette. Joufroi* est l'histoire d'un séducteur impénitent capable de se déguiser en ermite pour approcher une maumariée cloîtrée dans une tour (autre interférence, avec la chanson popularisante et avec certains lais — *Yonec* —, motif que l'on retrouve dans *Flamenca*, où Guillaume se travestit en clerc pour servir la messe à laquelle assiste l'héroïne) ; puis le protagoniste épouse une bourgeoise de Londres dont il dilapide l'argent, et ne s'assagit, si l'on peut dire, qu'*in extremis*, lorsqu'il s'éprend d'une passion extrême pour la fille du comte de Saint-Gilles. Avatar lointain de Guillaume IX et comme lui duc

d'Aquitaine, Joufroi subvertit au sens propre les beaux rêves courtois en les ramenant à une pure et simple stratégie de la conquête galante. Quant à *Aucassin*, cette chantefable prend sans cesse le contre-pied des mythes courtois : au lieu d'étaler ses vertus guerrières, le fils du comte de Beaucaire renonce au combat dès qu'on lui refuse le droit d'aimer Nicolette ; saute-t-il dans le vide, qu'il se tord le pied ; sa quête est celle d'un égaré qui se lamente sans cesse, tandis que le personnage actif devient celui de la femme, qui prend les initiatives et conquiert son bonheur final au lieu de le laisser venir à elle. *Aucassin* est un cas extrême, et un ouvrage très isolé, mais il prouve à sa manière que le public n'était pas tout à fait dupe de la mythologie romanesque et ressentait parfois le besoin de voir remis en question l'arsenal poussiéreux de clichés vieillots.

La fable et l'allégorie : *du* Roman de la Rose *à l'*Ovide moralisé

Celui qui renouvelle le plus le roman médiéval est peut-être Guillaume de Lorris, lorsque, vers 1235, il substitue au « il » du héros traditionnel le « je » de l'auteur-narrateur. Il inaugure ainsi le songe romanesque dont les acteurs sont des allégories. Raison, Nature, Amour, Jalousie sont alors promus, et pour longtemps, au statut de personnages actifs qui évoluent dans un verger paradisiaque, pour ou contre une quête amoureuse très vite confondue, dans la littérature des XIVe et XVe siècles, avec la quête d'une sagesse, ou plus simplement d'un art de vivre.

La chance de Guillaume de Lorris est sans doute d'avoir eu pour continuateur Jean de Meung. Ce poète est avant tout un professeur, qui enseigne tout un savoir. On ne retiendra pas tout de suite son

message philosophique, mais on écoute et on lit son poème comme une encyclopédie.

On y apprend l'histoire, antique ou récente ; on s'y informe sur la physique ; et, surtout, on y découvre mainte anecdote mythologique, au point que *Le Roman de la Rose* est utilisé comme un dictionnaire de la fable.

Aux troubadours et aux trouvères ont succédé des poètes qui sont de savants clercs nourris de culture latine. Ces clercs font étalage de leur savoir, avec le sentiment profond qu'ils retournent aux sources de la seule science qui vaille quelque chose : celle qui puise chez les auteurs classiques. On peut déjà parler d'humanisme, même si cet humanisme n'a pas encore conscience du fossé qui sépare l'Antiquité de la réalité contemporaine.

Cette inspiration humaniste est sensible à travers l'utilisation, par les poètes et par les prosateurs, de la mythologie grecque et romaine. Une mythologie souvent allusive, qui suppose de la part des auteurs et de leur public une information assez considérable. Je n'en veux pour preuve que l'une des ballades composées par Eustache Deschamps pour la mort de Guillaume de Machaut : après avoir pris à parti l'ensemble de l'élite cultivée, le poète, à la fin de sa strophe II, élargit le deuil universel aux figures mythologiques qui président à l'art de poésie. Voici les deux premières strophes de ce texte :

Armes, Amours, Dames, Chevalerie,
Clers, musiciens, faititres [poètes] en français,
Tous sophistes [savants], toute poeterie,
Tous ceuls qui ont melodieuse voix,
Tous ceuls qui chantent en orgue aucune fois
Et qui ont chier le doulz art de musique,
Demenez dueil, plourez, car c'est bien drois,
La mort Machaut, le noble rethorique
[rhétoriqueur].

Onques d'amours ne parla en folie,

Ains a esté en tous ses diz courtois,
Aussi a moult pleü sa chanterie
Aux grans seigneurs, a Dames et bourgeois.
Hé ! Orpheus, assez lamenter dois
Et regreter d'un regart autentique,
Arethusa et Alpheus, tous trois,
La mort Machaut, le noble rethorique.

Le début du poème énumère une partie de ceux qui participent à la vie culturelle du temps, en insistant sur les milieux musicaux, particulièrement affectés par la mort de celui qui fut en effet un très grand compositeur. Cette énumération est reprise et même élargie au cœur de la strophe II, puisque vient se mêler à ce concert de lamentations une frange du monde bourgeois. Ainsi est délimité un cercle de lettrés qui n'est point si restreint et qui communie dans l'adhésion au deuil général. Puis intervient brusquement l'allusion mythologique, dont l'origine est d'ailleurs très claire : elle procède des *Métamorphoses* d'Ovide, manuel de base pour la formation à la *grammatica* et à la *lectio*. Il faut donc croire que les auditeurs d'Eustache Deschamps avaient parfaitement présente à l'esprit l'histoire d'Aréthuse et d'Alphée. Je rappelle qu'Aréthuse était une nymphe et qu'elle fut aimée d'Alphée, dieu du fleuve qui porte ce nom et qui coule dans le Péloponnèse. Aréthuse se réfugia dans l'île d'Ortygie près de Syracuse en Sicile où Artémise la transforma en fontaine. Pourquoi l'intervention de ces deux figures dans la plainte funèbre d'Eustache Deschamps ? Parce que la fontaine d'Aréthuse était censée inspirer les poètes. Mais ce dernier point reste dans l'ombre, comme s'il allait de soi. Plus que jamais, le plaisir littéraire est affaire d'initiés, qui entendent à demi-mot ce qui n'a point besoin d'être dit.

Poésie et roman, au XIIe et au XIIIe siècle, s'inséraient dans une réalité féodale souvent idéalisée, mais jamais occultée. Au contraire, la littérature, à

partir de 1350, se détourne des réalités présentes, sauf dans la chronique, et encore ! car Froissart peint les choses telles qu'il eût voulu qu'elles fussent et non telles qu'elles furent en effet. Guillaume de Machaut a vécu au temps de la peste et des défaites, mais il ne s'en perçoit point de traces dans son œuvre, ou très peu. Le clerc s'enferme dans un imaginaire artificiel pour écrire des livres hors du temps, et son auditoire à son tour a peut-être besoin de ce genre de littérature qui le détourne des malheurs actuels. L'Histoire, en particulier, offre un refuge sécurisant : non l'Histoire en train de se faire, avec son cortège de catastrophes, mais l'Histoire des passés lointains, riche de modèles et d'exemples.

Jean de Meung faisait dire à Nature que la supériorité du clerc sur le chevalier tenait à sa connaissance des anecdotes morales puisées chez les *auctores*. Les écrivains du Moyen Age finissant sont, comme il le souhaitait, admis dans l'entourage des princes qu'ils prétendent conseiller en leur rappelant les grands personnages de la Bible ou de l'Antiquité. La femme idéale n'est plus l'amie courtoise sauf dans une poésie nostalgique, remise en question, comme on le sait, dès *La Belle Dame sans merci* d'Alain Chartier ; elle est désormais, et de plus en plus, la *virago* de la Bible ou de la Rome ancienne, Judith ou Clélie, c'est-à-dire une « bonne femme », glorieuse par son courage et par sa vertu. Voilà comme se forgent les Jeanne d'Arc !

Fuite dans le passé, fuite aussi vers l'utopie. C'est ce qu'illustre *La Cité des dames* de Christine de Pisan. Puisque la société s'avère impitoyable, il faut en reconstruire une autre dans un ailleurs qui ne peut être que fictif. Donner l'image d'un monde plus clément et mieux ordonné. Si cela ne peut se vivre, cela peut tout au moins se raconter et permettre une moralisation du présent par le rêve. De l'âge d'or aux lendemains qui chantent : invariable est la démarche

des utopistes, qui croient à l'efficience de l'écrit sur les mœurs...

Ces mœurs que l'on veut aussi réformer par l'énoncé d'un code, celui des convenances mondaines. Il y a ce qui se fait et ce qui ne se fait pas. Chaque condition sociale implique un ensemble de règles et de devoirs, que Christine de Pisan rappelle aux dames de tout état dans son *Livre des trois vertus*. Décidément touche-à-tout, Christine va jusqu'à vouloir enseigner, d'après le *De re militari* de Végèce traduit par Jean de Vignay, quelle doit être la conduite des princes dans l'art de la guerre ! La littérature préhumaniste garde le souci du concret malgré son moralisme assez chimérique. Elle entend préparer à l'action en même temps qu'elle cherche à préserver un art de vivre. L'homme de lettres est un éducateur : il est censé collaborer à la formation des futurs administrateurs royaux, et il lui prend plus d'une fois l'envie de déployer ses talents pédagogiques sur la personne même du monarque ou du grand seigneur qui le protège.

Le cercle de ces lettrés communie dans une sorte de stoïcisme chrétien qui procède de Sénèque et des florilèges. Il feint de cultiver un *contemptus mundi* qui n'a plus grand-chose à voir avec l'ascétisme mystique et qui consiste surtout à proclamer l'inconstance de Fortune. Le sage ne doit pas se laisser prendre aux pièges de la richesse et de la gloire. Ce discours quasi permanent trouve un support privilégié dans les diverses « consolations » (à la suite de graves épreuves : défaites, captivités, morts, et c'est à cette occasion que les réalités de l'histoire présente se font jour). « Consolation », que le *Confort d'ami* écrit par Guillaume de Machaut en 1357 pour Charles le Mauvais, roi de Navarre, prisonnier du roi de France Jean le Bon (qui est lui-même prisonnier des Anglais depuis la bataille de Poitiers en 1356). « Consolation », que l'*Épître de la prison de vie humaine* rédigée par Christine de Pisan pour les

dames de France dont les parents sont morts ou captifs depuis Azincourt. C'est dans ce même contexte qu'Alain Chartier écrit à son tour *L'Espérance ou Consolation des trois Vertus* qui explique les malheurs du temps par l'absence d'une morale dans la politique. Les hommes se perdent parce que les mœurs se dégradent, et aussi parce qu'ils s'attachent trop à ces vanités que sont le luxe et le pouvoir. Il faut revenir à la chevalerie d'antan, voire remonter plus haut, jusqu'aux vertus antiques. Réapprendre aux hommes de guerre la mesure et la générosité, pour qu'ils ne se livrent plus à la convoitise sauvage que dénonce le *Quadriloge invectif.*

Ces désastres que les textes ne parviennent pas à masquer, les auteurs en parlent aussi parfois dans leurs introductions. Mais Guillaume de Machaut écrit son *Jugement du roi de Navarre* en 1349, au lendemain de la Peste Noire. La même année, Boccace rédige le *Décaméron.* L'un et l'autre frissonnent encore de la grande calamité qu'ils évoquent en quelques pages ; puis ils en conjurent le souvenir en fuyant vers le conte (Boccace) ou vers le débat amoureux (Machaut). Hélas ! l'horreur ne se laisse pas longtemps exorciser. Il est un personnage allégorique aussi obsessionnel que ceux d'Amour et de Fortune qui peu à peu envahit la scène littéraire : il s'agit de la Mort, qui n'est plus le messager sans visage qu'interpellaient Hélinant et Robert le Clerc ; elle est désormais familière et hideuse, mais point encore squelettique et déguenillée comme elle le deviendra à la fin du XVe siècle. Jean le Fèvre l'a vue de près quand il écrit son *Respit de la mort* après une grave épidémie. Et de 1422 date la fresque de la danse macabre sur laquelle viendra méditer François Villon au cimetière des Saints-Innocents.

L'Amour, la Fortune, la Mort : telles sont les forces qui mènent le monde. Rarement associés, sauf dans des textes pour nous trop tardifs, ils se partagent le paysage littéraire, chacun des trois régnant sur son

domaine respectif. La Mort se cantonne pour l'instant dans une littérature d'inspiration religieuse. La Fortune, comme nous l'avons vu, triomphe chez les moralistes, qui ne la présentent plus toujours comme une divinité aveugle et sourde, dès lors qu'elle peut contribuer activement à susciter la sagesse : dans le *Liber Fortunae* (1345), elle s'est entièrement substituée à cet autre personnage qui devient lui aussi traditionnel et qui est celui de Raison. Quant au dieu Amour, son royaume reste évidemment celui des œuvres courtoises, mais cette courtoisie-là est désormais tributaire du *Roman de la Rose*. Elle évolue dans un imaginaire constellé de fleurs symboliques, et s'incarne dans un élégant ballet intemporel, comme le montre cette ballade de Froissart dont je cite quelques extraits :

Sus toutes flours tient on la rose a belle
Et en aprés, je croi, la violette.
La flour de lys est belle, et la perselle [la marjolaine].
La flour de glay est plaisans et parfette
Et li pluisour aiment moult l'anquelie [l'ancolie].
Le pyone [la pivoine], le muget, la soussie,
Cascune flour a par li son merite.
Mais je vous di, tant que pour ma partie [quant à moi],
Sus toutes flours j'aime la margherite.

... Et le douc temps ore se renouvelle
Et esclarcist ceste douce flourette.
Et si voi ci seoir dessus l'asprelle [la prèle]
Deus cœurs navrés d'une plaisant sajette ;
A qui le dieu d'Amours soit en aïe !
Avec euls est Plaisance et Courtoisie
Et Douls Regars qui petit les respite [leur donne peu de répit].

Convenons toutefois, pour être juste, que la poésie courtoise de cette époque tourne parfois le dos aux grâces affétées de Guillaume de Lorris et qu'elle

renonce alors à la topique du jardin d'amour, même si elle conserve à l'occasion la métaphore de la fleur désignant la femme. Elle joue alors sur un autre registre, celui de la rhétorique pure, au bord de la litanie. Ainsi dans cette ballade de Saint-Valentin due à Oton de Grandson :

Je vous choisy, noble loyal amour,
Je vous choisy, souveraine plaisance,
Je vous choisy, gracieuse doulçour,
Je vous choisy, tresdouce souffisance,
Je vous choisy de toute ma puissance,
Je vous choisy de cuer entier et vray,
Je vous choisy par tele convenance
Que nulle autre jamais ne choisiray.

Je vous choisy, des belles la meillour,
Je vous choisy sans penser decevance,
Je vous choisy, des plus belles la flour,
Je vous choisy sanz faire variance,
Je vous choisy, ma droite soustenance,
Je vous choisy tant com je puis ne sçay,
Je vous choisy et si vous affiance
Que nulle autre jamais ne choisiray.

Je vous choisy, confort de ma langour,
Je vous choisy pour avoir alégance,
Je vous choisy pour garir ma doulour,
Je vous choisy pour saner ma grevance,
Je vous choisy sans fin en persevrance,
Je vous choisy et choisie vous ay.
Saint Valentin en prins en tesmoignance
Que nulle autre jamais ne choisiray.

Le jeu des hémistiches anaphoriques est ici moins singulier qu'on ne pourrait le croire : on le retrouve dans bien d'autres textes contemporains ou postérieurs, comme la ballade *Seulete suy* de Christine de Pisan (où la répétition traduit de façon poignante la

détresse de la jeune veuve qu'est devenue la poétesse). Mais ce qu'il est important de noter dans le cadre de la présente analyse, c'est l'art avec lequel Oton de Grandson feint de rejeter tous les *topoi*, comme pour conférer à son texte moins d'artifice et plus de naturel. En réalité, son poème reste conforme à une poétique traditionnelle de la dévotion, même si la soumission à la Dame est l'effet, de la part du poète, d'un choix volontaire, d'une élection qui s'inscrit d'ailleurs dans la continuité de l'éthique troubadouresque. La dernière strophe développe le motif de l'amie qui réconforte et qui guérit grâce à l' « aura » de sa beauté et grâce à l'intensité de la ferveur qu'elle suscite. Ce motif est déjà présent dans la *canso* IX de Guillaume d'Aquitaine, et se retrouve, sous un avatar parodique, dans *Aucassin et Nicolette* (séquence XI, chantée : Nicolette guérit un pèlerin par la seule vue de sa jambe). La ballade d'Oton de Grandson ne refuse donc pas le lieu commun ; elle se garde seulement d'utiliser les clichés qui sont alors à la mode, pour mieux revenir aux sources, c'est-à-dire à une poésie immémoriale dont il n'est pas sûr que le poète la connaisse, mais qu'il retrouve d'instinct, ou parce qu'il est imprégné de façon plus ou moins consciente par un immense héritage culturel.

En effet, il n'y a pas eu de rupture entre la culture romane des pionniers et celle des préhumanistes. L'évolution a été constante, parfois marquée de retours en arrière, plus rarement accélérée par de grands textes comme *Le Roman de la Rose*, mais il ne s'est pas produit au Moyen Age ce qui se produira au XVIe siècle, je veux dire un reniement radical de la littérature antérieure. L'art des troubadours ou celui de la chanson de geste sont morts pour ainsi dire de leur bonne mort, par épuisement des genres, par incapacité des auteurs à se renouveler, par concurrence aussi — reconnaissons-le — de formes nouvelles, mieux adaptées aux vœux du public. Si toutefois

l'art des troubadours ou celui de la chanson de geste sont vraiment oubliés… On écrit encore des poèmes épiques au XIVe siècle, et *Hugues Capet* ou *Baudouin de Sebourc* ne sont pas des œuvres négligeables. Et l'on recopie les vieilles *cansos* occitanes, comme on recopie d'ailleurs une grande partie d'un patrimoine littéraire qui reste si vivant qu'on le remet au goût du jour. On demande de la prose ? Eh bien ! dérimons ; mais la matière est là, presque intacte et toujours appréciée. Comme s'il y avait deux publics : celui des lettrés savants et moralistes, le même qui se complaît à la poétique nouvelle des rondeaux, virelais et autres ballades, et celui, beaucoup plus large, qui garde la nostalgie des œuvres du passé même si les jongleurs tendent à disparaître. Il est des cours qui rassemblent l'un et l'autre de ces publics : les ducs de Bourgogne commanditent et protègent, à partir de 1460, le rhétoriqueur Molinet, mais Charles le Téméraire se flatte d'avoir appris la chevalerie dans les romans de la Table ronde, ce qui, peut-être, ne sera pas la moindre raison de ses échecs et de sa perte…

Histoire des genres, histoire de l'écriture, histoire des *topoi* : toutes convergent et s'entrecroisent, et il était impossible d'entièrement les dissocier. L'écriture est soumise à la typologie d'un genre et charrie un arsenal de lieux communs qui sont plus ou moins caractéristiques de ce genre. Ces lieux communs eux-mêmes ne se laissent pas impunément investir : ils sont partout, et si divers qu'on ne peut les répertorier tous. Doit-on renoncer à cerner quelques-uns d'entre eux sous prétexte que cette démarche hâtive accumule les omissions et les lacunes et ne satisfait pas l'exigence de rigueur qui est de règle en matière d'analyse littéraire ? Mais le propos du présent travail ne visait qu'à une initiation. Il s'agissait d'introduire à la littérature médiévale en la situant dans son époque, et en marquant aussi, avec netteté, son autonomie par rapport à son contexte. Écrire un poème, c'est choisir l'imaginaire. Le poète entre en

poésie non pour dire ce qui est, mais pour exprimer l'indicible. Il lui faut donc inventer un langage. Mais l'invention suppose à son tour un savoir préalable. L'artisan a appris le tour de main qui lui permet de façonner les objets, et il dispose d'outils qui confèrent à ses gestes une efficacité maximale. Il y a une technique de la création : il fallait en retracer l'évolution médiévale, afin de mieux comprendre les œuvres elles-mêmes. Reste maintenant l'essentiel : lire ces œuvres, et les aimer.

EN GUISE DE CONCLUSION

La réflexion sur les genres, telle que j'ai dû la pratiquer, m'a sans cesse conduit des origines à 1430, à travers un survol de la chronologie qui ne m'a permis ni de traiter des textes dans leur détail ni de marquer avec netteté les étapes des évolutions. Je renvoie le premier point au dictionnaire qui figure en fin de ce volume ; je m'efforcerai d'approfondir le second dans le tableau historique qui le suit.

L'histoire des genres ne coïncide pas tout à fait avec l'histoire littéraire : elle occulte l'impact des événements, ou l'influence exercée par un auteur sur un autre ; mais c'est le péché des synthèses que de masquer la part de l'individuel, et il est plus véniel que la dispersion dans l'anecdotique. Le premier devoir du chercheur — et de l'étudiant — est de remettre en question les vérités acquises, en reconnaissant lucidement que le savoir, en matière de littérature médiévale, est très lacunaire. On connaît un peu quelques œuvres, mais la face cachée, les textes perdus, et le contexte quotidien dans lequel s'inscrit le fait littéraire ?

Le dernier mot de ce livre, avant ses deux appendices, sera un plaidoyer pour la littérature médiévale. Courte fut l'ère de sa faveur. Exclue des programmes de lycée, de plus en plus facultative dans les universi-

tés mêmes, elle est à tort considérée comme difficile d'accès alors qu'elle reste lisible au prix d'un effort minimal ; — on la croit loin de nous quand sa fraîcheur est souvent intacte ! Nul besoin de longues études philologiques ou historiques pour aborder Chrétien de Troyes ou Jean de Meung : il suffit de se lancer dans le poème, sans chercher d'abord à tout déchiffrer, mais avec le désir de comprendre en profondeur ce que le texte veut nous dire : une certaine idée de l'homme et du monde, qui vient du fond des temps, qui assume un héritage plus ancien encore, et qui aspire à la permanence. Les plus grands poètes du Moyen Age : Turold, Bernard de Ventadour, Jean Bodel, Adam de la Halle, sont allés d'emblée à l'essentiel. Peut-être leur premier message est-il, en tout état de cause, la quête constante d'un *melhurar. Docere, delectare :* instruire et plaire ; les classiques de l'Antiquité, ceux des temps modernes n'ont pas dit autre chose, mais accordaient-ils la même place à l'aventure et à l'amour ? Le Moyen Age est le temps de la merveille. Il plaît à l'enfance, que ravissent les enchantements. Mais il faut préparer nos fils à devenir des technocrates ou des chômeurs. La littérature médiévale ne permet pas de comprendre l'inflation, et les chansons de ce temps-là sont moins dignes d'intérêt que les considérations des sociologues sur l'homme qui manipule la machine ! L'apprentissage des techniques d'expression viendra vite à bout de la culture. L'an 2000 sera donc le meilleur des mondes ; assisterons-nous alors à l'avènement de l'Esprit ? L'espérer serait bien naïf. C'est pourquoi troubadours et trouvères vont mourir une troisième fois, entraînant avec eux tout notre patrimoine. Il est temps d'agir au nom de l'histoire et de la poésie.

DICTIONNAIRE DES AUTEURS ET DES ŒUVRES

Le présent dictionnaire recense toutes les œuvres importantes des littératures française et occitane des origines à 1430. Il traite aussi des genres, des formes majeures et de la diffusion des textes (voir sur ce point les rubriques « édition des textes », « jongleurs », « public », « ville »). Mon principe est d'indiquer la ou les éditions les plus récentes et accessibles, sauf si elles sont médiocres, un ou plusieurs ouvrages de synthèse et le ou les derniers travaux parus, sauf s'ils ne traitent que de points de détail ; l'omission de tel ou tel article récent n'implique cependant point de jugement de valeur : elle signifie le plus souvent qu'après cet article en est paru un autre susceptible (ne serait-ce qu'à cause de sa bibliographie) de mieux informer un lecteur soucieux d'initiation efficace et rapide.

TABLE DES ABRÉVIATIONS

Actes XIII : *Actes du XIII[e] Congrès international de linguistique et de philologie romane*, Québec, 1971

A.H. : *Archiv für das Studium des neueren Sprachen und Literaturen*

alex. : alexandrin(s)

A.N. : *Annales de Normandie*

A.N.T.S. : Anglo-Norman Texts Society (Oxford)

A.O.L. : *Archives de l'Orient latin*

A.P.F. : Anciens Poètes de la France

A.S.S.F. : *Annales Societatis Scientiarum Fennicae* (Helsinki)

BIBLIOGRAPHIE

La présente bibliographie vise à une initiation sommaire dans les domaines philologique, historique, esthétique et philosophique. N'y figureront donc que quelques ouvrages de base. Elle inclura néanmoins l'histoire littéraire et les anthologies, mais elle devra sans cesse être complétée par le recours au dictionnaire des auteurs, des œuvres et des genres que comporte le présent volume.

PHILOLOGIE ET INITIATION À L'ANCIEN FRANÇAIS ET À L'ANCIEN OCCITAN

DICTIONNAIRES

POUR L'ANCIEN FRANÇAIS

A. J. Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 2e éd., 1968. Ce dictionnaire n'est pas toujours simple à consulter : il a le tort de faire figurer les mots dérivés par préfixation ou suffixation dans la rubrique du mot simple à l'origine de cette dérivation. L'étudiant aura donc intérêt à consulter dans une bibliothèque le *Dictionnaire de l'ancien français* de Grandsaignes d'Hauterive, que les Éditions Larousse ne publient malheureusement plus, ou l'abrégé du *Dictionnaire de l'ancien français* de F. Godefroy (titre exact : *Lexique de l'ancien français*), Paris, Champion, nouvelle édition de J. Bonnard et Am. Salmon, 1968.

Aucun travail philologique sérieux ne peut être mené à bien sans consulter les grands dictionnaires en plusieurs

volumes : Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française* ; A. Tobler et E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch* ; W. von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch.*

POUR L'ANCIEN OCCITAN

E. Lévy, *Petit Dictionnaire provençal-français*, 3e éd., Heidelberg, 1961. Consulter aussi Fr. Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 vol., Paris, 1836-1845.

SYNTAXES

Une première initiation est possible rapidement grâce à Guy Raynaud de Lage, *Introduction à l'ancien français*, Paris, S.E.D.E.S., nombreuses rééditions (éd. augmentée par G. Hasenohr, 1990) et à H. Bonnard et Cl. Régnier, *Petite Grammaire de l'ancien français*, Paris, Magnard, 1989.

Pour une étude plus approfondie des textes, on choisira soit le *Manuel du français du Moyen Age* de Philippe Ménard, Bordeaux, Sobodi, 1973, soit la *Grammaire de l'ancien français* de Gérard Moignet, Paris, Klincksieck, 1973.

Sur le moyen français (XIVe-XVIe siècle), voir Robert Martin et Marc Wilmet, *Syntaxe du moyen français*, Bordeaux, Sobodi, 1980 ; Christiane Marchello-Nizia, *Histoire de la langue française aux XIVe et XVe siècles*, Paris, Bordas, 1979 ; J. Picoche et Chr. Marchello-Nizia, *Histoire de la langue française*, Paris, Nathan, 1989.

Sur l'ancien occitan, on consultera : J. Anglade, *Grammaire de l'ancien provençal*, Paris, Klincksieck, 2e éd., 1965.

Signalons deux ouvrages qui initient à la philologie romane à partir des textes : Guy Raynaud de Lage, *Manuel pratique d'ancien français*, Paris, Picard, 1964 ; P. Bec, *Manuel pratique de philologie romane, ibid.*, 1970. Le mérite du manuel de P. Bec est d'analyser aussi les textes occitans.

BIBLIOGRAPHIES

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Robert Bossuat, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Age*, Melun, Librairie d'Argences, 1951.

Comporte trois *Suppléments* (1955, 1961, 1986-1991), avec la coll. de J. Monfrin et Fr. Viellard.

Voir aussi le t. I, rédigé par U. T. Holmes, de la bibliographie de Cabeen, publiée à Syracusa (U.S.A.). Il faut recourir aux bibliographies spécialisées (voir notre dictionnaire aux rubriques « roman arthurien », « épopée »), ou consulter l'*Annuaire des médiévistes* publié par le Centre d'études supérieures de civilisation médiévale de l'université de Poitiers (un index général sur les recherches en cours renvoie aux travaux de chaque chercheur).

Les *Cahiers de civilisation médiévale* publient chaque année une bibliographie qui s'arrête en principe à la date de 1220.

Les fichiers de l'Institut de recherche et d'histoire des textes, 40, avenue d'Iéna, 75016 Paris, sont à la disposition des romanistes titulaires d'une licence et justifiant d'un projet de recherche.

LITTÉRATURE OCCITANE

Robert A. Taylor, *La Littérature occitane du Moyen Age. Bibliographie sélective et critique,* Toronto, University Press, 1977.

Je ne puis clore cette rubrique sans signaler, dans un domaine plus étroit, l'ouvrage de Brian Woledge : *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500,* Genève, Droz, 1954.

HISTOIRES DE LA LITTÉRATURE

Je n'en retiendrai que quelques-unes, qui n'ont pas vieilli, avant d'en venir aux meilleures parmi les plus récentes.

Gaston Paris, *La Littérature française du Moyen Age,* 5e éd., Paris, Hachette, 1913 ; Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale,* Paris, P.U.F., 1954 ; Louis Kukenheim et Henri Roussel, *Guide de la littérature française du Moyen Age,* 3e éd., Leyde, 1963 : ouvrage un peu sommaire ; Pierre Le Gentil, *La Littérature française du Moyen Age,* Paris, A. Colin, 1963 : très informé sur la chanson de geste et la lyrique courtoise, plus rapide dans les autres domaines ; J. Ch. Payen et H. Weber, *Le Moyen Age et le XVIe siècle,* t. I du *Manuel d'Histoire littéraire de la France* dirigé par P. Abraham et Roland Desné, 2e éd., Paris, Éditions Sociales, 1971 : cet ouvrage, rédigé en collaboration avec une équipe de chercheurs, a donné lieu à une édition

illustrée et entièrement refondue en 1974 ; D. Boutet et A. Strubel, *La Littérature française du Moyen Age*, Paris, P.U.F., *(Que sais-je ?)*, 1978 ; D. Poirion, *Précis de littérature française du Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1983 ; M. Gally et Ch. Marchello-Nizia, *Littératures de l'Europe médiévale*, Paris, Magnard, 1985 ; E. Baumgartner, *Histoire de la littérature française. Moyen Age, 1050-1486*, Paris, Bordas, 1987 ; A. Berthelot, *Histoire de la littérature française du Moyen Age*, Paris, Nathan, 1989 ; M. Zink, *Le Moyen Age. Littérature française*, Nancy, Presses Universitaires, 1990.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE SPÉCIFIQUE POUR LES XIVe ET XVe SIECLES

Daniel Poirion, *Littérature française*, t. II : *Le Moyen Age (XIVe-XVe siècle)*, Paris, Arthaud, 1972 : cet ouvrage ne fait absolument pas double emploi avec le présent manuel, et constitue le meilleur livre sur la littérature de la fin du Moyen Age.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE OCCITANE

Robert Lafont et Christian Anatole, *Nouvelle Histoire de la littérature occitane*, t. I : *Le Moyen Age et le XVIe siècle*, Paris, P.U.F., 1970.

L'histoire littéraire s'appréhende aussi dans sa chronologie. Consulter sur ce point Raphaël Lévy, *Chronologie approximative de la littérature française du Moyen Age*, Tübingen, 1957 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie). Mais beaucoup de dates avancées par R. Lévy ont été depuis remises en question.

L'initiation médiévale passe par le commentaire des textes, l'étude des milieux littéraires, celle des structures mentales, celle enfin de la poétique propre à une époque donnée. Signalons dans ces différents domaines : Jean Batany, *Français médiéval*, Paris, Bordas, 1972 : dans ce manuel, sont rassemblés de nombreux textes que l'auteur commente du point de vue philologique ou littéraire ou historique ; Pierre-Yves Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, Paris et La Haye, Bordas et Mouton, 1969 : excellente synthèse, claire et très informée ; Dominique Boutet et Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1979 : cet ouvrage est beaucoup plus fouillé que la *Littérature* de ces deux auteurs (voir plus haut). Il insiste à juste titre, comme le souligne Jacques Le Goff dans sa préface, sur l'impact culturel de l'augustinisme dans la production littéraire du Moyen Age ; Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972 : une somme irremplaçable.

Paul Zumthor applique avec brio à la littérature médiévale les apports divers de la nouvelle critique ; il définit les lois formelles de l'esthétique littéraire de 1100 à 1500. On retrouve cette méthode dans son autre ouvrage : *Le Masque et la Lumière*, Paris, Le Seuil, 1978. Mais ce remarquable essai concerne surtout les grands rhétoriqueurs, postérieurs à notre date limite de 1430.

Sur la fin du Moyen Age, on utilisera aussi : Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince*, Paris, P.U.F., 1965 : ce livre étudie la poétique française de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans.

Signalons enfin que la thèse de Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIVe siècle*, Genève, Droz, 1980, brosse un excellent panorama de la création littéraire à cette époque encore mal connue. On consultera également avec profit : Daniel Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1982 ; *Id.*, *Résurgences, Mythe et littérature à l'âge du symbole (XIIe siècle)*, Paris, P.U.F., 1986 ; Jacques Ribard, *Le Moyen Age. Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, 1995 ; *Id.*, *Du mythique au mystique. La Littérature médiévale et ses symboles*, Paris, Champion, 1995.

A consulter, *le Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1re éd., 1984 ; le *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994 et le *Dictionnaire des Lettres françaises*, Paris, La Pochothèque, 1992.

LES ANTHOLOGIES

Karl Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français (VIIIe-XVe siècle)*, 9e éd. revue et corrigée par L. Wiese ; 12e éd., Leipzig, 1920 ; Gaston Paris et Ernest Langlois, *Chrestomathie du Moyen Age*, Paris, Hachette, nombreuses rééditions ; Charles Oulmont, *La Poésie française au Moyen Age. XIe-XVe siècle*, Paris, Mercure de France, 1913 ; Albert Pauphilet, *Poètes et romanciers du Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1963 (« Bibliothèque de la Pléiade ») ; Albert Pauphilet et Edmond Pognon, *Historiens et chroniqueurs du Moyen Age*, édition de 1963, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade ») : plus qu'une anthologie, c'est une édition intégrale de Robert de Clari, Villehardouin, Joinville et Commynes ; seules les chroniques de Froissart figurent en extraits. Mais l'édition fournie par cet ouvrage est moins bonne que celle des collections scientifiques que pourtant elle démarque. *Jeux et sapience du Moyen Age*, texte établi et

annoté par Albert Pauphilet, Paris, Gallimard, 1960 (« Bibliothèque de la Pléiade ») : contient le *Jeu d'Adam*, le *Jeu de saint Nicolas*, *Courtois d'Arras*, le *Miracle de Théophile*, le *Jeu de Robin et Marion*, le *Dit de l'Herberie*, la *Passion du Palatinus*, la *Farce de maître Pathelin*, la *Farce du povre Jouhan*, plus le *Saint voyage de Jérusalem* d'Ogier d'Anglure, un *Ysopet*, des extraits du *Livre de Modus et Ratio* et du *Trésor* de Brunet Latin, et le *Quadriloge invectif* d'Alain Chartier. André Chastel, *Trésors de la poésie médiévale*, Paris, Club français du livre, 1959. J. Bogaert et J. Passeron, *Le Moyen Age*, Paris, Magnard, 1954. E. Baumgartner et F. Ferrand, *Poèmes d'amour des XII*e *et XIII*e *siècles*, Paris, 10/18, 1983. J. Dufournet, *Anthologie de la poésie lyrique française des XII*e *et XIII*e *siècles*, Paris, Gallimard, 1989. *(Poésie)*. S.-N. Rosenberg et H. Tischler, *Chansons des trouvères*, Paris, Le Livre de poche, 1995.

L'anthologie d'André Mary (Paris, Garnier-Flammarion, 2 vol.) concerne exclusivement la poésie lyrique française (et non la poésie occitane). De même celle de P. Groult et V. Edmond, 3e éd. renouvelée par Guy Muraille, Gembloux, Duculot, 2 vol., 1964-1967. Ce dernier ouvrage, utile et bien fait, s'arrête malheureusement à la fin du XIIIe siècle.

Un excellent choix de poèmes, illustrant les divers genres popularisants en langue d'oïl, se trouve dans le t. II de Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Age*, Paris, Picard, 1978 (le tome I, *ibid.*, 1978, est une remarquable étude théorique de cette poésie).

ANTHOLOGIES OCCITANES

René Nelli et René Lavaud, *Les Troubadours*, Paris, Desclée de Brouwer, t. I, 1960 ; t. II, 1965 : le t. I contient *Jaufré*, *Flamenca* et le *Barlaam* occitan, et le t. II rassemble un excellent choix de poésie lyrique. Pierre Bec, *Nouvelle Anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age*, Avignon, Aubanel, 5e éd., 1970 : outre l'anthologie elle-même, succincte, mais utile, ce livre contient une longue et précieuse introduction qu'apprécieront tous ceux qui veulent s'initier à la langue et à la poétique de l'Occitanie médiévale. Robert Lafont, *Trobar*, Montpellier, Centre d'études occitanes, 1972 : une autre bonne anthologie, très documentée. Commentaires abondants et notes fournies, mais les textes ne sont pas traduits. René Nelli, *Écrivains anticonformistes du Moyen Age occitan. La femme et l'amour*, Paris, Éditions Phébus, 1977 : un choix de textes étonnants par leur violence ou leur verdeur. Pierre Bec, *Anthologie des troubadours*, Paris, 1979, collection 10/18 : cette anthologie a le mérite

d'être peu coûteuse. Son introduction est trop brève. La plupart des textes sont ceux qui figurent dans l'anthologie antérieure de P. Bec (voir ci-dessus), mais la restructuration de l'ouvrage les met mieux en valeur.

Signalons, pour clore cette rubrique, deux anthologies (dont la première inclut des textes de langue d'oc) qui recouvrent des domaines bien particuliers : P. Daix, Ch. Camproux, R. Lacoste, *Naissance de la poésie française,* Club du livre progressiste, 2 vol., Paris, 1959-1960 ; Jean-Marcel Paquette, *Poèmes de la mort de Turold à Villon,* Paris, 1979 (collection 10/18) : le premier de ces ouvrages rassemble un certain nombre de textes illustrant la poésie de combat au Moyen Age. Le second effectue un choix heureux de beaux textes (Hélinant, Robert le Clerc, Jean le Fèvre...), mais les traductions sont parfois un peu hâtives.

LE LATIN MÉDIÉVAL

La culture dominante au Moyen Age reste une culture latine. Le latin n'est pas seulement la langue de la pensée ; il est aussi la langue d'une poésie vivante. Entre les textes latins et les textes français, voire occitans, il existe une circulation constante. D'où l'utilité d'une initiation au moins minimale aux problèmes de la langue et de la littérature latines au Moyen Age.

DICTIONNAIRES

L'ouvrage fondamental reste le dictionnaire de Du Cange, en plusieurs volumes, à consulter dans les bibliothèques. Mais il est des instruments de travail plus maniables : Albert Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens,* réimpression de l'édition de 1954 revue par H. Chirat, Turnhout, Brepols, 1967 ; J. F. Niermeyer, *Mediae latinitatis lexicon minus,* Leyde, Brill, 2 vol., 1976.

INITIATION A LA LANGUE LATINE MÉDIÉVALE

Dag Norberg, *Manuel pratique de latin médiéval,* Paris, Picard, 1968. Maurice Helin : *La Littérature latine au Moyen Age,* Paris, P.U.F., 1972 (collection « Que sais-je ? ») : cette utile synthèse est évidemment un peu rapide. Plus abon-

dants et nourris sont les deux ouvrages qui suivent : J. de Ghellinck, S. J., *Littérature latine du Moyen Age,* Paris, Bloud et Gay, 1939, 2 vol. ; *Id., L'Essor de la littérature latine au XIIe siècle,* Bruxelles, L'Édition Universelle, 1946 : le premier de ces deux ouvrages traite de la littérature latine du haut Moyen Age jusqu'au XIIe siècle exclu.

ANTHOLOGIES

F. J. E. Raby, *The Oxford Book of Medieval Latin Verse,* Oxford, Clarendon Press, 1959 ; le même auteur a aussi rédigé deux autres livres utiles : *A History of Christian Latin Poetry from the Beginning to the Close of the Middle Ages,* Oxford, Clarendon Press, 2e éd., 1953 ; *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages, ibid.,* 2e éd., 1957. L'un et l'autre de ces livres sont abondamment illustrés par de longues citations.

Sur la poésie goliardique, l'ouvrage classique reste : Olga Dobiache-Rojdestvenski, *La Poésie des goliards,* Paris, Classiques du Christianisme, 1931 : cette anthologie comporte une traduction souvent heureuse, et sa préface constitue une bonne synthèse sur les goliards.

RAPPORTS ENTRE LA LITTÉRATURE LATINE ET LES TEXTES VERNACULAIRES

E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin,* trad. J. Brejoux, Paris, P.U.F., 1956 : un classique de la critique universelle. Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric,* 2e éd. revue et corrigée, Oxford, Clarendon Press, 1968 (paru en 1969), 2 vol. Peter Dronke est aussi l'auteur de deux autres grands livres : *The Medieval Lyric,* Londres, Hutchinson, 1968, qui insiste plus sur le volet vernaculaire que sur le volet latin de la poésie médiévale tout en maintenant la thèse des origines latines ; *Poetic Individuality in the Middle Ages : New Departures in Poetry, 1000-1150,* Oxford, Clarendon Press, 1970.

Autre tenant de la thèse des origines latines, Reto R. Bezzola, dans son monumental ouvrage : *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident,* Paris, Champion, 5 vol., 1944-1963. Ce travail est d'autre part capital pour la connaissance des milieux littéraires du Moyen Age (des origines au XIIIe siècle) et pour l'évaluation du rôle joué par les cours princières sur la littérature à cette époque. Voir aussi : P. Bülher, *Présence, sentiment et rhéto-*

rique de la nature dans la littérature latine de la France médiévale, Paris, Champion, 1995.

LA PHILOSOPHIE MÉDIÉVALE

Le meilleur ouvrage de synthèse reste Étienne Gilson, *L'Esprit de la philosophie médiévale,* 2e éd., Paris, P.U.F., 1944. On consultera aussi avec profit : Chanoine Fernand van Steenberghen, *Introduction à l'étude de la philosophie médiévale,* Louvain et Paris, Nauwelaerts, 1974 : il s'agit moins d'une histoire de la philosophie que d'une initiation à la pensée médiévale et aux outils méthodologiques nécessaires pour aborder cette pensée.

Signalons encore, bien que l'ouvrage ait vieilli : Fr.-J. Picavet, *Esquisse d'une histoire générale et comparée des philosophies médiévales,* réimpr. de l'éd. de 1907, Francfort-sur-le-Main, Minerva, 1968. On trouvera bien évidemment une bibliographie plus à jour dans : F. C. Copleston, *A History of Medieval Philosophy,* Londres, Methuen, 1972. Voir également : Alain de Libera, *La Philosophie médiévale,* Paris, P.U.F., 1989.

LA THÉOLOGIE

Elle n'est pas encore dissociable de la philosophie.

Il existe deux précieux dictionnaires en plusieurs volumes sur les grandes questions théologiques : le *Dictionnaire de Théologie catholique* (commencé au début du siècle dans une confusion relative ; les derniers tomes sont beaucoup mieux ordonnés) et l'excellent *Dictionnaire de Spiritualité,* qui souffre seulement un peu de sa richesse excessive. Signalons, de M. D. Chenu, O. P., *La Théologie au XIIe siècle,* Paris, 1966.

La théologie, surtout avant le XIIIe siècle, se fonde avant tout sur l'exégèse biblique et sur l'interprétation allégorique de l'Écriture. Le manuel par excellence sur ce point est celui d'Henri de Lubac, S. J. : *L'Exégèse médiévale,* 3 vol., Paris, 1959-1961.

L'ENSEIGNEMENT ET LES UNIVERSITÉS

De l'immense bibliographie qui couvre ce domaine, je

retiendrai : Pierre Riché, *Les Écoles et l'enseignement dans l'Occident chrétien de la fin du Ve au milieu du XIe siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979. G. Paré, A. Brunet, P. Tremblay, *La Renaissance du XIIe siècle. Les écoles et l'enseignement*, Ottawa et Paris, 1934.

Participe à cette « renaissance du XIIe siècle » l'« école » de Chartres, sur laquelle on lira : Brian Stock, *Myth and Science in the XIIth Century. A Study of Bernardus Silvestris*, Princeton University Press, 1972 ; Winthrop Wetherbee, *Platonism and Poetry in the XIIth Century, ibid.*, 1973.

Sur les Universités : Jacques Verger, *Les Universités au Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1973. Léo Moulin, *La Vie des étudiants au Moyen Age*, Paris, Albin Michel, 1991.

LES CLERCS

Jacques Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Age*, Paris, Éditions du Seuil, nombreuses rééditions : remarquable synthèse, claire, informée, vivante... et peu coûteuse.

L'ESTHÉTIQUE MÉDIÉVALE L'HISTOIRE DE L'ART ET DE LA MUSIQUE

Le manuel par excellence sur l'esthétique médiévale reste celui d'Edgar De Bruyne, *Esthétique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1946, 3 vol.

HISTOIRE DE L'ART

Émile Mâle, *L'Art religieux au XIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2 vol., nombreuses rééditions. *Id., L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, 2 vol., *ibid. Id., L'Art religieux en France à la fin du Moyen Age*, 2 vol., *ibid.* : ces classiques n'ont pas vieilli et sont publiés depuis 1958 dans le format et au prix d'un livre de poche. Henri Focillon, *Art d'Occident*. I. *Le Moyen Age roman ;* II. *Le Moyen Age gothique* (en deux volumes : *L'Art gothique ; La Fin du Moyen Age)*, Paris, Armand Colin, 1938 (nombreuses rééditions dans le format et au prix d'un livre de poche). *Id., L'Art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*, Paris, P.U.F., 1964. Un ouvrage déjà structuraliste, dont l'influence fut décisive. Georges Duby, *L'Europe au Moyen Age*, Paris, Flammarion (collection Champs), 1984. Élie Faure, *L'Art médiéval*, Paris, Gallimard, 1988.

Rappelons les publications du Zodiaque, à La Pierre-Qui-Vive, sur l'art roman et sur la symbolique médiévale. Ces beaux livres sont inégaux, mais quelle qualité d'images !

Signalons enfin, sur des points plus précis : Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique, Antiquités et exotisme dans l'art gothique,* Paris, Armand Colin, 1955 ; il analyse l'influence des bijoux antiques et des tapisseries orientales sur un certain nombre de motifs fantastiques de l'art médiéval. A. Scobeltzine, *L'Art féodal et son enjeu social,* Paris, Gallimard, 1973 : livre ingénieux qui met adroitement en rapport l'art médiéval et les structures féodales de son contexte.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Une initiation à la musicologie est possible aux moindres frais grâce au manuel suivant, qui est dû à un grand musicologue médiéviste : A. Machabey, *La Musicologie,* Paris, P.U.F., 1962.

Trois titres s'imposent en matière d'histoire de la musique : Bernard Gagnepain, *La Musique française du Moyen Age et de la Renaissance,* Paris, P.U.F., 1961 (collection « Que sais-je ? »). Jacques Chailley, *Histoire musicale du Moyen Age,* Paris, P.U.F., 1969 : ouvrage beaucoup plus complet que le précédent. *Histoire de la musique,* dirigée par Roland Manuel, t. I : *Des origines à Jean-Sébastien Bach,* Paris, Gallimard, 1977 (« Encyclopédie de la Pléiade »).

DISCOGRAPHIE

Les disques de musique médiévale sont nombreux. A signaler ceux que réalise l'ensemble Guillaume de Machaut. J'ai retenu le *Dictionnaire de la musique médiévale* d'Harmonia Mundi, les *Troubadours* de la même marque, *Le Moyen Age catalan (ibid.)*, les *Cantigas* d'Alphonse le Sage par Esther Lamandier (Astrée), l'intégrale des *Carmina Burana* par le Clementic Consort (Harmonia Mundi). Ce choix est personnel et arbitraire, encore qu'il se justifie par le fait que la plupart de ces disques prennent parti pour un mélisme où les rythmes sont peu marqués, et qui reste sous l'emprise de la musique liturgique (théories actuelles de H. Van der Werf : voir son livre, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poem,* Utrecht, Gosthoek, 1972).

LA CULTURE POPULAIRE LA FÊTE ET LE FOLKLORE

LA CULTURE POPULAIRE

Nous venons d'évoquer l'histoire de la musique. Mais la musique populaire au Moyen Age ? Sur ce point, consulter l'article d'Andrew Hughes : « La musique populaire au Moyen Age. Une question de tout ou rien », p. 103-120 de l'ouvrage suivant, qui est une excellente introduction à la culture populaire médiévale : *La Culture populaire au Moyen Age*, quatrième colloque de l'Institut d'études médiévales de l'université de Montréal, 2-3 avril 1977, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1978. Voir aussi : Aaron Gourevitch, *La Culture populaire au Moyen Age*, Paris, Aubier, 1996.

On lira aussi avec profit, quoique ce livre déborde largement le cadre médiéval : *Les Cultures populaires. Permanence et émergence des cultures minoritaires, locales, ethniques, sociales et religieuses*, Toulouse, Privat, 1979 ; l'ouvrage a d'autre part le mérite de traiter clairement les problèmes posés par la diffusion orale et les traditions.

LA FÊTE

Sont recensés dans le dictionnaire qui figure dans le présent volume, sous la rubrique « ville », les importants ouvrages de M. Bakhtine sur la fête carnavalesque et de J. Heers sur les fêtes, jeux et joutes. Ajoutons à cette liste : Roger Vaultier, *Le Folklore pendant la guerre de Cent Ans d'après les lettres de rémission du Trésor des chartes*, Paris, Librairie Guénégaud, 1965 : des fêtes qui ont mal tourné... Une plongée dans la vie quotidienne aux XIVe et XVe siècles. Harvey Cox, *La Fête des fous. Essai théologique sur les notions de fête et de fantaisie*, Paris, Le Seuil, 1971. L'ouvrage est une réflexion générale sur la fête et le défoulement. Consulter également : H. Rey-Fleaud, *Le Charivari*, Paris, Payot, 1985.

LE CONTE POPULAIRE

Le modèle d'édition dans ce domaine est E. Cosquin, *Contes populaires de Lorraine*, Paris, 1886.

Plusieurs répertoires des thèmes et motifs sont à connaître absolument : Johannes Bolte et Georg Politva,

Anmerkungen zu den Kindern und Hausmärchen der Brüder Grimm, 5 vol., 1913-1932 (2e éd. en 1963). A. Aarne et Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, 1928, nouv. éd. revue, Helsinki, 1961. Stith Thompson, *Motive-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements*, 6 vol., Copenhague, 1955-1958.

Sur le conte populaire français en général, consulter : Paul Delarue et Marie-Louise Teneze, *Le Conte populaire français*, 3 vol., Paris, Maisonneuve et Larose, 1957-1976 ; Catherine Velay-Vallentin, *L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992

Sur la « morphologie » du conte, les fonctions narratives et la répartition des actants en adjuvants et en opposants, l'ouvrage classique est V. Propp, *Morphologie du conte populaire russe*, trad. du russe, Paris, Le Seuil, 1970.

Enfin, on lira avec profit et intérêt, mais non sans quelques réserves, le travail ingénieux, mais systématique, de Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976.

LA CHANSON POPULAIRE

Avant de clore cette rubrique sur la culture populaire, et quitte à revenir à notre point de départ, il nous faut signaler quelques ouvrages fondamentaux sur la chanson populaire : France Vernillat et Jacques Charpentreau, *Dictionnaire de la chanson française*, Paris, Larousse, 1968. *Id. La Chanson française*, Paris, P.U.F., 1971 (collection « Que sais-je ? »). Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France par les chansons*, 8 vol., 10e éd., Paris, Gallimard, 1956, t. I. : *Des croisades à Richelieu.*

Je note que plusieurs chansons populaires anciennes figurent, parmi les plus beaux fleurons de la lyrique médiévale, dans l'*Anthologie de la poésie française* de Paul Eluard, que je n'ai pas mentionnée plus haut parce qu'elle est plus impressionniste que vraiment documentée sur les formes et les genres.

LES CULTURES MARGINALES NON POPULAIRES

Ici figurent quelques ouvrages sur les hérésies et sur le monde juif. Une fois de plus, la bibliographie sera réduite au minimum.

LES HÉRÉSIES

Christine Thouzellier, *Hérésies et hérétiques : vaudois, cathares, patarins, albigeois*, Rome, Edizioni di Storia e di Letteratura, 1969. Jacques Le Goff, dir., *Hérésies et sociétés dans l'Europe préindustrielle, XI*e*-XVII*e *siècle*, colloque de Royaumont, 27-30 mai 1962, Paris et La Haye, Mouton, 1968. René Nelli, *Dictionnaire des Hérésies médiévales*, Toulouse, Privat, 1968. *The Concept of Heresy in the Middle Ages*, colloque de Louvain, 13-16 mai 1976, Louvain, Presses univ. et La Haye, Nijhoff, 1976. Jean Duvernoy, *Cathares, vaudois et béguins, dissidents du pays d'oc*, Toulouse, Privat, 1984.

SUR LE CATHARISME

Christine Thouzellier, *Catharisme et valdéisme en Languedoc à la fin du XII*e *et au début du XIII*e *siècle. Polémique pontificale. Controverses*, Paris, P.U.F., 1966. *Cathares en Languedoc*, Cahiers de Fanjeaux, III, 1968. René Nelli, *La Vie quotidienne des cathares en Languedoc au XIII*e *siècle*, Paris, Hachette, 1968 : appelle l'attention sur l'enquête menée par l'Inquisition à Montaillou. Cette enquête donne ensuite matière au livre ingénieux d'Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard, 1975. René Nelli, *Les Cathares*, Paris, Grasset, 1972. Jean Duvernoy, *Le Catharisme. L'Histoire des cathares*, Toulouse, Privat, 1979.

LES JUIFS

Bernard Blumenkranz, *Juifs et chrétiens dans le monde occidental, 430-1096*, Paris et La Haye, Mouton, 1960. *Id.*, *Les Auteurs chrétiens latins du Moyen Age sur les juifs et le judaïsme*, *ibid.*, 1963. *Id.*, *Histoire des juifs en France*, Toulouse, Privat, 1972. Philippe Bourdrel, *Histoire des juifs en France*, Paris, Albin Michel, 1974. *Juifs et judaïsme en Languedoc. XIII*e*-début XIV*e *siècle*, dir. M. H. Vicaire et Bernard Blumenkranz, Toulouse, Privat, 1977.

AUTRES EXCLUS ET MARGINAUX

Sur les pauvres : Michel Mollat, dir., *Études sur l'histoire de la pauvreté (Moyen Age-XIV*e *siècle)*, Paris, Publications de la Sor-

bonne, 1974 (2 vol.). Jean-Louis Goglin, *Les Misérables dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1976. *La Povertà del secolo di Francesco di Assisi*, colloque d'Assise, 17-19 octobre 1974, Assise, Soc. intern. Studi francesc., 1975.

Sur les fous : J.-M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1992.

Sur les étrangers : J.-M. Boivin, *L'Irlande au Moyen Age. Giraud de Barri et la* Topographia hibernica *(1188)*, Paris, Champion, 1993.

Sur les marginaux en général : *Aspects de la marginalité au Moyen Age*, dir. Guy H. Allard, colloque de l'Institut d'études médiévales de l'université de Montréal, avril 1974, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975. *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, colloque d'Aix-en-Provence, mars 1977, Aix-en-Provence, C.U.E.R.M.A. et Paris, Champion, 1978 (*Senefiance* n° 5). Bronislaw Geremek, *Les Marginaux parisiens aux XIVe et XVe siècles*, Paris, Flammarion, 1991.

INITIATION GÉNÉRALE A L'HISTOIRE DU MOYEN AGE

Le meilleur ouvrage sur l'histoire du Moyen Age, qui recouvre toutes les civilisations d'Occident et d'Orient, est de très loin : E. Perroy, J. Auboyer, C. Cahen, G. Duby, M. Mollat, *Le Moyen Age*, t. III de l'*Histoire générale des civilisations*, Paris, P.U.F., 1955.

Sur l'histoire et la civilisation du Moyen Age occidental : Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1967. Léopold Génicot, *Les Lignes de faîte du Moyen Age*, 6e éd., Tournai, Casterman, 1969. Georges Duby, *Le Moyen Age*, t. I de l'*Histoire de France*, Paris, Larousse, 1988. *Id.*, *Le Temps des cathédrales, l'art et la société (920-1420)*, Paris, Gallimard, 1976. *Id.*, *Saint Bernard. L'art cistercien*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1976, est beaucoup plus qu'un beau livre d'images, qu'une étude d'esthétique ou qu'une monographie sur Cîteaux. Ce livre comporte en effet de pénétrantes analyses sur le monachisme médiéval et sur la mentalité du temps.

SUR LA FÉODALITÉ ET LES STRUCTURES SOCIALES

Marc Bloch, *La Société féodale*, Paris, Armand Colin, nombreuses rééditions, y compris en format « poche » (2 vol.). R. Boutruche, *Seigneurie et féodalité*, t. I : *Le Premier*

Age des liens d'homme à homme, Paris, 1959. F. L. Ganshof, *Qu'est-ce que la féodalité ?* Bruxelles, Presses universitaires, 4e édition, 1968. Georges Duby, *Le Dimanche de Bouvines,* Paris, Gallimard, 1973 : ce court et brillant essai est en fait une pénétrante étude de la guerre féodale et de la féodalité en général, *Id., Guerriers et paysans,* Paris, Gallimard, 1973. *Id., Hommes et structures du Moyen Age,* Paris et La Haye, Mouton, 1973 : recueil d'articles précédemment parus. Ces articles ont renouvelé la problématique sur la féodalité et inspiré entre autres les travaux de Jean Flori recensés dans le dictionnaire des auteurs et des œuvres à la rubrique « chevaliers ». *Id., Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme,* Paris, Gallimard, 1978 : sur la division de la société en trois ordres ou trois états. *Id., Le Chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale,* Paris, Hachette, 1981 : le mariage féodal institutionnalisé et raconté par des clercs et des moines, avec les problèmes que pose cette confrontation permanente des *bellatores* et des *oratores,* de ceux qui combattent et de ceux qui prient. *Id., Féodalité,* Paris, Gallimard, 1996 (recueil de tous les écrits fondateurs de Georges Duby sur le sujet).

SUR L'HISTOIRE ÉCONOMIQUE ET SOCIALE

Guy Fourquin, M. Leglay et collab. (dir. G. Duby : *Histoire de la France rurale.* I : *La Formation des campagnes françaises des origines au XIVe siècle,* Paris, Éditions du Seuil, 1975. André Chedeville, Jacques Le Goff, Jacques Roussiaud (dir. G. Duby) : *Histoire de la France urbaine,* t. II : *La Ville médiévale des Carolingiens à la Renaissance,* Paris, Éditions du Seuil, 1980. Jean Ibanès, *La Doctrine de l'Église et les réalités économiques au XIIIe siècle,* Paris, P.U.F., 1967. Guy Fourquin, *Histoire économique de l'Occident médiéval,* Paris, Armand Colin, 1968 (collection U). Robert Fossier, *Histoire sociale de l'Occident médiéval, ibid.,* 1970. Jean Baechler, *Les Origines du capitalisme,* Paris, Gallimard, 1971. Michel Le Mène, *L'Économie médiévale,* Paris, P.U.F., 1977. Ph. Contamine, M. Bompaire, S. Lebecq, J.-L. Sarrasin, *L'Économie médiévale,* Paris, Armand Colin (collection U), 1993. Georges Duby, *L'Économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval,* 2 vol., Paris, Flammarion (collection Champs), 1977. Philippe Wolff, *Automne du Moyen Age ou printemps des temps nouveaux ? L'économie européenne des XIVe et XVe siècles,* Paris, Aubier, 1986. Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Age,* Paris, Gallimard, 1977 : recueil d'articles précédemment parus. Très utile sur la ville, le travail, le temps, le savoir universitaire.

SUR L'HISTOIRE RELIGIEUSE

A. Fliche et V. Martin, dir., *Histoire de l'Église.* On lira particulièrement dans cette collection le t. IX : A. Fliche, Raymonde Foreville, J. Rousset, *Du premier concile du Latran à l'avènement d'Innocent III (1123-1198)*, 2 vol., Paris, Bloud et Gay, 1944-1953, et A. Fliche, Y. Azaïs et Christine Thouzellier, *La Chrétienté romaine (1198-1274)*, *ibid.*, 1950 (t. X). Voir aussi le t. XIII : A. Forest, F. Van Steenbergen et M. de Gandillac, *Le Mouvement doctrinal, du XIe au XIVe siècle, ibid.*, 1951. M. D. Knowles et D. Obolensky, *Nouvelle Histoire de l'Église,* t. II, *Le Moyen Age,* Paris, Éditions du Seuil, 1968. Jean Chelini, *Histoire religieuse de l'Occident médiéval,* Paris, Armand Colin, 1968 (collection U). Francis Rapp, *L'Église et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Age,* Paris, P.U.F., 1971. Jacques Le Goff, *Des dieux de la Gaule à la papauté d'Avignon,* t. I de l'*Histoire de la France religieuse,* Paris, Éditions du Seuil, 1988. R. W. Southern, *L'Église et la société dans l'Occident médiéval,* Paris, Flammarion (collection Champs), 1997.

Sur le sentiment religieux : Chanoine E. Delaruelle, *La Piété populaire au Moyen Age,* Turin, Bottega di Erasmo, 1975 : recueil d'articles précédemment parus. Constitue une bonne synthèse. B. Plongeron, dir., et collab., *La Religion populaire. Approches historiques,* Paris, Beauchesne, 1976 : l'ouvrage déborde très largement le cadre médiéval, sauf p. 51 *sqq.*, la contribution de Fr. Rapp : *Réflexions sur la religion populaire au Moyen Age.* Mais l'ensemble mérite d'être consulté à cause de l'acuité de la problématique et de la qualité de l'information.

Touchant au domaine de la mentalité religieuse, le sentiment de la mort est un élément important de la sensibilité médiévale. Le trop célèbre livre de Philippe Ariès *L'Homme devant la mort,* Paris, Éditions du Seuil, rééd., 1977, est plein d'erreurs en ce qui concerne le Moyen Age. La thèse de Christine Martineau-Genieys, *Le Thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550,* Paris, Champion, 1978, est plus littéraire qu'historique et concerne peu la période antérieure à 1430. C'est pourquoi l'on consultera plutôt : *La Mort au Moyen Age,* colloque de l'Association des historiens médiévistes français, Strasbourg, juin 1975, Strasbourg, Istra, 1977. *Le Sentiment de la mort au Moyen Age,* cinquième colloque de l'Institut d'études médiévales de l'université de Montréal, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1979.

On trouvera beaucoup d'éléments sur le sens du péché et

sur la théologie de la pénitence au Moyen Age dans leurs rapports avec la littérature, en lisant : Jean Charles Payen, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale. Des origines à 1230*, Genève, Droz, 1968. *La Prière au Moyen Age*. Actes du colloque d'Aix-en-Provence, mars 1980, Aix, C.U.E.R.M.A. et Paris, Champion, 1981 (*Senefiance* n° 10). Voir aussi Paul Bretel, *Les Ermites et les moines dans la littérature française au Moyen Age (1150-1250)*, Paris, Champion, 1995.

SUR L'HISTOIRE DE LA VIE QUOTIDIENNE

Outre les volumes consacrés à ce domaine dans la célèbre collection publiée par les Éditions Hachette (à signaler, récemment paru dans cette collection : Léo Moulin, *La Vie quotidienne des religieux au Moyen Age (Xe-XVe siècle)*, 1978. Il faut recommander avec tous les éloges qu'il requiert le monumental ouvrage de Robert Delort, *Le Moyen Âge. Histoire illustrée de la vie quotidienne*, Lausanne, Edita, 1972. Ce livre est splendidement illustré et n'a qu'un défaut : son prix, qui oblige bien des lecteurs à ne le consulter qu'en bibliothèque.

Nous allons clore la présente bibliographie sur cet ouvrage, et donc sur l'histoire du vécu. Le romaniste a besoin de l'histoire, comme il a besoin du folklore ou comme il a besoin de la linguistique. Inversement, le linguiste, le folkloriste ou l'historien ne peuvent plus ignorer la littérature médiévale. Par le seul choix des titres que nous avons indiqués, nous avons plaidé pour une interdisciplinarité de plus en plus large.

A ce titre on recommandera les ouvrages de Francis Dubost) *L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois. Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe et XIIIe siècles)*, 2 vol., Paris, Champion, 1989, et de Philippe Walter, *La Mémoire du temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes* à La Mort Artu, Paris, Champion, 1989 ; *Mythologie chrétienne. Rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Entente, 1992

Restent les problèmes spécifiques de la recherche en littérature romane. La plupart peuvent être traités à partir de notre dictionnaire des auteurs, des œuvres et des genres. Un exemple : si nous n'avons pas parlé ici de l'édition des textes, c'est parce que nous lui consacrons une rubrique spéciale dans ce dictionnaire. De même, c'est dans ce dictionnaire que sont répertoriés les ouvrages généraux qui traitent des divers genres : épopée, chronique, vie de saint, roman, lai, fabliau, grand chant courtois, dit, etc.

Mais une fois de plus, il nous faut redire cette vérité

d'évidence, qu'une littérature ne se connaît pas par les manuels, mais par les textes.

Redonner le goût du Moyen Age, celui de sa langue, celui de sa poésie, tel a été notre but constant en rédigeant ce livre. Mais nous voulions aussi fournir à nos lecteurs des outils plus généraux : d'où l'ambition des pages précédentes, qui énoncent entre autres les livres les plus nécessaires à toute recherche folkloriste. Il ne s'agit pas tant de recruter des médiévistes que de former des étudiants et des chercheurs.

Qu'on nous pardonne oublis et lacunes : nul n'est universel, et le vrai savoir est toujours celui des lendemains.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos 7

Chapitre I. Genèse de la littérature vernaculaire 9
Transmission orale et culture écrite, 12. – Les publics et les œuvres, 18. – La diffusion manuscrite, 20.

Chapitre II. L'espace médiéval ou l'Occident investi 25
L'adversaire, 27. – Les Juifs, 30. – Ogres et « Comains », 33. – L'espace des poètes, 35. – Du carré au rond, ou la cosmologie médiévale, 40.

Chapitre III. De l'Histoire Sainte à l'histoire profane 43
La route de Fortune, 44. — Omniprésence de l'histoire, 47. – La quête de Jérusalem, 50. – Individu et communauté : la légende épique, 53. – L'individualisme et l'autobiographie, 57. – Le temps du mythe, 59. – Mystique et circularité, 63.

Chapitre IV. La fête et la folie : folklore et marginalité 67
L'heureux triomphe de la sottise, 70. – L'enfant et l'aventure, 74. – Jouvence et « juvenes », 75. – Les marginaux, 78. – Confréries et corporations, 81.

Chapitre V. Les genres littéraires au Moyen Age 85
L'hagiographie, 93. – La chanson de geste, 96. – Les traductions de la Bible, 105. – La poésie

lyrique, 106. – La littérature didactique et morale, 120. – L'histoire, 126. – Le roman, 130. – Le lai, 141. – *Le Roman de Renart,* 143. – Le fabliau, 146. – Les contes dévôts, 150. – Le théâtre, 154. – La prédication, 162. – Traducteurs et préhumanisme, 165.

CHAPITRE VI. L'ÉCRITURE MÉDIÉVALE : ÉVOLUTION ET CONSTANTES 169

La poétique de l'oralité, 173. – Naissance du roman, 178. – Les prestiges de l'abstraction, 187. – L'écriture humanitique, 191.

CHAPITRE VII. « TOPOI » LITTÉRAIRES ET MENTALITÉS : CONSTANTES ET INTERFÉRENCES 199

Renoncement et violence, 202. – Une nouvelle topique : celle de la chanson courtoise, 208. – Les *topoi* romanesques, 219. – La fable et l'allégorie : du *Roman de la Rose* à l'*Ovide moralisé,* 227.

EN GUISE DE CONCLUSION 239

DICTIONNAIRE DES AUTEURS ET DES ŒUVRES 241

CHRONOLOGIE 349

BIBLIOGRAPHIE 373

TABLE DES MATIÈRES 393